



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas  
Ano 2011

**FERNANDA MONTEIRO  
VICENTE**

**O *LOCUS AMOENUS* NA PRODUÇÃO  
NARRATIVA DE JÚLIO DINIS**





**Universidade de Aveiro** Departamento de Línguas e Culturas  
Ano 2011

**FERNANDA  
MONTEIRO VICENTE**

**O *LOCUS AMOENUS* NA PRODUÇÃO NARRATIVA DE  
JÚLIO DINIS**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT no âmbito do POPH – QREN  
– Tipologia 4.1 – Formação Avançada, participado  
pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do  
MCTES.



Dedico este trabalho ao meu marido e ao meu filho pelo reconforto e inspiração.



## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Paulo Jorge de Melo Matias Faria de Vila Real**  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira**  
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutora Virgínia da Conceição Soares Pereira**  
Professora Associada do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

**Prof. Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut**  
Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

**Prof. Doutora Serafina Maria Grazina Martins**  
Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

**Prof. Doutor João Manuel Minhoto Marques**  
Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

**Prof. Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete**  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro





## **agradecimentos**

Uma tese, pelo carácter académico de que se reveste, apenas admite uma responsabilidade individual, em termos autorais. Porém, tal não significa que nela se subsuma a dívida contraída para com diversos contributos, sustentáculos do labor realizado e, como tal, dignos de menção. Aproveito o ensejo para passar a forma de letra os meus sinceros agradecimentos a todos os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para tornar este trabalho uma realidade:

Ao Professor Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, do departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, orientador da tese, a competência científica e a forma como acompanhou o meu trabalho. As notas dominantes desta orientação foram as recomendações sempre pertinentes e a cordialidade com que sempre me recebeu. Agracio a liberdade de acção que me concedeu e que constituiu um factor relevante para o meu desenvolvimento pessoal.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pela concessão da bolsa de investigação, juntamente com o Fundo Social Europeu e os Fundos Nacionais do MCTES, o apoio concedido para a concretização deste projecto.

Ao Ministério da Educação, na figura da Direcção Geral de Recursos Humanos, a atribuição do estatuto de Equiparada a Bolseira, o que me permitiu uma dedicação integral à concretização deste projecto de investigação.

À Susana Cristina da Costa Dias, pelo incansável apoio, pela disponibilidade permanente, pela eficácia profissional, mas também pelo desvelo e amizade crescente que me dedicou.

À Maria do Céu do Espírito Santo, pela prontidão e zelo colocados à minha disposição para a obtenção de empréstimos bibliotecários, e pela amizade crescente que me votou.

À Sandra Maria Praia de Lima, pelo profissionalismo demonstrado sempre que procurei a sua ajuda.

Às minhas amigas Elsa Escobar e Lurdes Benigno, pela partilha de ensinamentos e experiências, pela discussão intelectual que fomentaram, bem como pelo empenho na leitura do meu trabalho e a proficiência dos seus comentários.

Aos meus amigos que foram acompanhando o meu trabalho, pela confiança em mim depositada e pelo incentivo permanente à concretização deste projecto.

Ao meu marido, reitero a minha profunda gratidão pela compreensão demonstrada nos momentos de ausência e pela confiança suprema que sempre depositou na minha capacidade de trabalho e no meu empenho.

Ao meu filho, pela ternura e orgulho que me dedica, compreendendo as minhas ausências. Que a minha perseverança e empenho constituam uma lição para a sua caminhada existencial.

Aos meus pais, por me incultirem um sentido de responsabilidade apurado, e em especial à minha mãe, pela paciência, pela amizade, com que escutou os meus desabafos; pela confiança e pelos conselhos sensatos que me serviram de esteio.



## palavras-chave

*locus amoenus*, tradição, Júlio Dinis, dimensões psicológica, social, simbólica.

## resumo

No presente trabalho avalia-se o contributo de uma vasta tradição literária na configuração de um *topos*/motivo – o *locus amoenus* – patente na produção dinisiana. Analisaram-se as influências da literatura clássica greco-romana, das Sagradas Escrituras, da literatura italiana, e também da literatura produzida em Portugal desde o final da Idade Média até ao Maneirismo. As obras de dois escritores representativos do Romantismo vintista português, *Pároco da Aldeia*, de Alexandre Herculano, e *Os contos do tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, tornaram-se tributárias do *topos*/motivo. A pesquisa centrou-se na narrativa dinisiana com vista a investigar, por um lado, as relações que o *locus amoenus*, *topos*/motivo em estudo, mantém com categorias narrativas contíguas, como sejam o espaço ou a descrição; e, por outro, a aferir o eventual contributo do lugar ameno para a dissipação das fronteiras entre a narrativa e a lírica. Pretendeu-se igualmente, sem desprezar uma inclinação natural de Júlio Dinis para os ambientes campestres, demonstrar a existência de três dimensões fundamentais do lugar ameno: a psicológica, cujas origens se perdem no tempo; a social, vertente inovadora no contexto do tópico abordado; e a simbólica, em que a conexão com o *locus horrendus* se revelou incontornável. Com o estudo do vocabulário configurador do *locus amoenus* da produção narrativa dinisiana, reflectiu-se mais aprofundadamente sobre as questões tratadas no cômputo geral desta tese. A complexidade que envolve a tentativa de filiação de Júlio Dinis a um movimento ou escola não fica ainda resolvida com este trabalho. Porém surge a proposta de lançar um novo olhar sobre este assunto, à luz dos pressupostos do movimento alemão Biedermeier. Independentemente dos problemas que se levantam, fica a certeza de que muitos escritores do panorama literário nacional se inspiraram nas obras de Júlio Dinis.



**keywords**

*locus amoenus*, tradition, Júlio Dinis, psychological, social, symbolic dimensions

**abstract**

In this study we evaluate the contribution of a vast literary tradition in the configuration of a *topos/motif* – the *locus amoenus* – which is present in the dinisiana's narrative production. The influence of the classical Greek-Roman literature, of the Holy Writ, of the Italian literature as well as of the Portuguese literature, from the Middle Ages until the Mannerism were analysed. The representative works of two writers of the Portuguese Romanticism from the twenties, *Pároco da Aldeia*, Alexandre Herculano, and *Os contos do tio Joaquim*, Rodrigo Paganino, became tributaries of the *topos/motif*. This research focused on the dinisiana's narrative in order to investigate both the relationship between the *locus amoenus*, *topos/motif* analysed and the contiguous narrative's categories such as space or description, and to assess the possible contribution of the *locus amoenus* for the dissipation of boundaries between narrative and lyric. The intention is also, without dismissing a natural inclination of Júlio Dinis to open grasslands, to demonstrate the existence of three fundamental dimensions of the *locus amoenus*: the psychological, whose origins are lost in time, the social innovative aspect on the context of the topic discussed; and the symbolic, in which the connection to the *locus horrendus* is proved unavoidable. The study of the vocabulary that sets the *locus amoenus* in the dinisiana's narrative production allowed a further reflection upon the issues dealt with in the overall reckoning of this thesis. The complexity involved in attempting to relate Júlio Dinis to any school or movement is not yet solved. Nevertheless there is a proposal to take a fresh look at the matter in light of the assumptions of the Biedermeier German movement. Despite all the questions raised, there is the certainty that many writers of the national literary scene have been inspired by the Work of Júlio Dinis.



## Índice

1. Prefácio .....	1
2. Introdução .....	5
3. Pressupostos teóricos .....	11
3.1 Considerações prévias .....	11
3.2 A literatura comparada .....	14
3.3 Distinção entre tema/motivo/ <i>topos</i> .....	18
3.3.1 Tema .....	19
3.3.2 Motivo .....	28
3.3.3 <i>Topos</i> .....	37
3.4 O conceito de macroestrutura .....	40
4. O Conceito de <i>locus amoenus</i> .....	45
4.1 O <i>locus amoenus</i> – As origens .....	54
4.1.1 A tradição grega .....	54
4.1.2 A tradição latina .....	78
4.1.3 A tradição bíblica .....	102
4.2 Aspectos da tradição italiana .....	107
5. A fortuna do <i>locus amoenus</i> na literatura portuguesa desde o final da Idade Média até ao Maneirismo .....	127
5.1 A presença velada do <i>locus amoenus</i> no final da Idade Média .....	129
5.2 A trajetória do <i>locus amoenus</i> do final da Idade Média ao Renascimento .....	133
5.3 Evolução no sentido de um novo paradigma .....	146
5.4 A estética maneirista .....	165
6. Os palimpsestos – <i>Os Contos do Tio Joaquim e Pároco da Aldeia</i> .....	175
7. O <i>locus amoenus</i> na produção narrativa de Júlio Dinis .....	201
7.1 O <i>locus amoenus</i> e o espaço .....	206
7.2 O <i>locus amoenus</i> e a descrição .....	210
7.3 O <i>locus amoenus</i> - figuração da matriz lírica da narrativa .....	219
7.4 Júlio Dinis e o viver campestre .....	228
8. Dimensões do <i>locus amoenus</i> na produção narrativa de Júlio Dinis .....	237
8.1 Dimensão Psicológica .....	244

8.2. Dimensão Social .....	310
8.3 Dimensão Simbólica .....	354
9. Estudo do vocabulário constituinte do <i>topos</i> /motivo .....	423
10. Contributo para uma periodização literária .....	449
11. Conclusões .....	465
12. Bibliografia.....	473



## 1. PREFÁCIO

O presente trabalho visa apresentar uma leitura, entre muitas possíveis, da produção narrativa de Júlio Dinis. O facto de a sua obra ser parca é incontornável, mas tendo vivido tão pouco, não se poderia esperar mais. Este escritor não tem despertado o interesse dos estudiosos como mereceria, e, além disso, ninguém ainda se dedicou a estudar a matéria que constituiria o cerne deste labor - o *locus amoenus*, no contexto da obra dinisiana.

Sem a pretensão de com este trabalho desvendar e trilhar *mares nunca dantes navegados*, pretende-se apenas partilhar uma experiência de leitura de um autor português e de um motivo/*topos* clássico. Assim, redescobrimos as conexões entre duas línguas e culturas, se encetou este projecto: o de estudar a produção narrativa de um autor português, contactando com um objecto de estudo legado pela cultura e literatura clássicas – o *locus amoenus*.

Ressaltem-se os proventos resultantes do facto de se ter realizado um outro estudo desta mesma matéria, incorporada em obras e autores abalizados, situando-se, em termos temporais, o limite *a quo* no final da Idade Média e o limite *ad quem* no Maneirismo. Serviu então o referido trabalho o propósito de verificar as significações do *locus amoenus* e a evolução do mesmo decorrentes do autor, da obra e do período literário em que se integrava o referido motivo/*topos*. De modo que parece adequado, tomando *esse saber de experiência feito*, deslocar temporalmente o estudo já realizado, decorrendo daí vantagens óbvias. A possibilidade de estabelecer relações em termos de evolução diacrónica do objecto de estudo, associando-a às estruturas sintácticas, lexicais, semânticas e discursivas, abandonadas, retomadas, ou introduzidas, ressalta como eminentemente profícua.

Na verdade, para concretizar o objectivo central do trabalho realizado, assumiu-se como crucial a necessidade de sintetizar o entendimento de conceitos do domínio da teoria e crítica literárias, designadamente tema/ motivo e *topos*.

De seguida, tornou-se relevante apresentar uma retrospectiva da génese e evolução do motivo. Sintetizou-se o percurso do *locus amoenus*, iniciando nos clássicos, trilhando o caminho das *Sagradas Escrituras* e da tradição italiana, em que reside a sua génese, passando pela Idade Média, Renascimento e Maneirismo. Analogamente fez-se uma breve análise dos géneros integradores das diversas valências do motivo/*topos*. Constatou-se então facilmente que a mudança dos códigos literários é determinada não só pela funcionalidade exercida pelo lugar ameno, mas também pela forma de que se provê.

Conhecendo o ascendente que *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, e *Pároco da Aldeia*, de Alexandre Herculano, exerceram sobre vários escritores e obras, incluindo-se Júlio Dinis neste conjunto, procedeu-se à análise dos textos em que se constatou a presença quer do *locus amoenus* quer do *locus horrendus* o que tornou possível comprovar o seu papel de palimpsestos destes motivos/ *topoi* na prosa dinisiana.

Posto isto, centrou-se a atenção exclusivamente na produção narrativa dinisiana, cuja obra foi investigada, nas suas conexões com as categorias do espaço e da descrição, mas também no pendor lírico de que se matiza, com o intuito de comprovar a existência de três dimensões do motivo/*topos* do lugar ameno na produção narrativa do escritor portuense: a psicológica, a social e a simbólica.

Reunidos todos os textos considerados indispensáveis para determinar a concepção dinisiana do lugar ameno, com a ajuda de alguns programas informáticos (*Tropes* e *Lexicon*) foi possível cotejar os referidos textos, identificando vocábulos reiteradamente usados, classes predominantes na elaboração do lugar ameno, as áreas temáticas integradas e a proveniência do vocabulário, bem como as estruturas sintáticas e semânticas que coexistem na configuração do motivo/*topos*.

Daqui sobrevieram particularidades nas valências e na forma tomada pelo motivo/*topos*, decorrentes das circunstâncias vividas pelo autor, do meio em que este se inseriu, das transformações que se operaram nessa sociedade em que se integrou, dos códigos vigentes no(s) período(s) literário(s) que circunstanciaram a sua produção narrativa.

Este estudo do vocabulário que compõe o *topos*/motivo constitui uma base fundamental para reequacionar a questão da filiação de Júlio Dinis a uma qualquer escola ou movimento literário. Dadas as dificuldades inerentes a esta tentativa, propôs-se,

partindo das descobertas alcançadas, um novo caminho de investigação que concebe a hipótese de Júlio Dinis representar o movimento Biedermeier em Portugal.

Resta acrescentar que a edição de todas as obras de Júlio Dinis, citada ao longo deste trabalho, se deve à Livraria Civilização e data de 1999, exceção feita para as obras *Serões da Província*, cujo 1º volume foi publicado em 1980 e o 2º volume em 1971, e *Cartas e Esboços Literários*, em cuja impressão figura a referência a 1967.



## 2. INTRODUÇÃO

Ninguém ignora o ascendente que a literatura greco-romana exerceu sobre as literaturas e línguas novilatinas. Maria Rosa Lida Malkiel (1939) constatou este facto para a poesia lírica espanhola. A literatura portuguesa não se demarcou pela excepcionalidade neste contexto.

A presença de marcas da língua e cultura clássicas, quer na língua, quer na literatura portuguesas, são disso prova. Basta pensar em expressões que aparecem de forma recorrente nos enunciados produzidos, sejam eles escritos ou orais. José Ribeiro Ferreira (2002a; 2002b)<sup>1</sup>, bem como Delfim Leão e José Luís Brandão (2004)<sup>2</sup> demonstraram em diversos números da revista *Boletim de Estudos Clássicos* a vigência da língua latina na língua portuguesa. Todavia, limitar a influência da cultura clássica à língua seria menosprezá-la. O estudo de temas e mitos provenientes desta *alma mater* da língua portuguesa marca presença assídua nos estudos levados a cabo no domínio da Cultura Clássica. Pode enumerar-se um vasto conjunto de estudiosos que se dedicaram ao estudo de temas clássicos na literatura portuguesa. Entre eles merecem especial atenção Maria Helena da Rocha Pereira (1975; 1988) e José Ribeiro Ferreira (1999; 2002a; 2002b). Além da temática, alguns motivos foram também estudados pela professora (1982) presentemente jubilada da Universidade de Coimbra. Há ainda a considerar o estudo da influência da mitologia que ocupou também esta ensaísta da Faculdade de Letras da referida universidade conimbricense (1963; 1984).

Se proliferam os estudos associados aos domínios já apresentados, o mesmo não se pode dizer relativamente ao estudo do *topos* escolhido como objecto de estudo neste trabalho.

---

<sup>1</sup> A este propósito veja-se também José Ribeiro Ferreira (2001: 155-158).

<sup>2</sup> Consulte-se ainda Delfim Leão e José Luís Brandão (2003: 29-35).

O *locus amoenus*, sendo um *topos* de origem clássica, como bem notou Ernest Robert Curtius (1989), desempenhou um papel preponderante, na produção literária europeia, mormente nos períodos em que a tradição clássica foi revista à luz de um novo entendimento. A constatar a presença do motivo/ *topos* na literatura greco-romana surgiram alguns estudos de Adrianno Pennacini (1974), Vicente Cicchiti (1960:81-107), Gerhard Schönbeck (1962), Petra Haß (1998) e Pearce (1988:276-304). Já Manuel Bujan (1985: 95-109) detectou a presença do *topos* na poesia de Venâncio Fortunato. Alfred Rodriguez e Joel Dykstra (1997: 115-121), num trabalho conjunto, detectam o emprego parodístico do tópico em Cervantes. Por sua vez, Russel Ganim (1997: 115-121) dedica também um artigo ao *topos*, porém naquele estabelece a contraposição entre o *locus amoenus* e o *locus terribilis* nos *Théorèmes* de La Ceppède. Igualmente procede Natasha Romanova (2004: 1-18) num estudo comparativo entre *Dáfnis e Cloé*, romance pastoril de Longus, e *Floire e Blancheflor*, romance francês idílico da Idade Média, reconhecendo a presença do motivo em ambas as obras.

O lugar ameno percorreu todas as épocas e períodos literários, desde a Idade Média até ao Renascimento, período em que floresceu em todo o seu esplendor, vestindo as roupagens de motivo em muitas obras. Marcou ainda presença no Maneirismo, no Neoclassicismo e continuará a vigorar no Romantismo, como se provará ao longo deste trabalho. Transitará através de Júlio Dinis para o Realismo. Obviamente que a constituição do mesmo se alterará neste percurso temporal, passando pela *amplificatio*, nuns casos, pelo abandono de alguns elementos e pela renovação de outros de acordo com os códigos vigentes no contexto em que emerge.

Tendo por base o conhecimento geral, relativo à propensão de determinados géneros como a écloga para o recurso ao *locus amoenus*, da produção narrativa de Júlio Dinis a priori não defluiria obrigatoriamente matéria que potenciase o estudo do *locus amoenus*. Porém, esta hipótese foi contrariada pela verificação da presença reiterada daquele *topos* /motivo.

O escritor Joaquim Coelho, nome de baptismo do pseudónimo Júlio Dinis, viveu de leve e talvez seja esta a maior verdade expressa no artigo escrito por Eça de Queirós n' *As Farpas*, por altura da sua morte. A sua existência foi de facto efémera, tanto quanto a de um cometa que brilha no céu e rapidamente desaparece, deixando, no entanto, um rastro

resplandecente. O jovem médico, desde cedo, teve que se confrontar com a doença<sup>3</sup> que não lhe deixava criar ilusões. Foi justamente ela que, em alguns momentos, ditou a sua retirada repetida da cidade do Porto para o meio rural, mais propício, segundo se acreditava, à sua condição física muito debilitada. Estes retiros tinham como destino Ovar inicialmente e depois forçaram-no a ir mais longe, para a Madeira. Quem sabe não terão sido estes ambientes que o inspiraram à concepção de lugares amenos que não encontrava verdadeiramente na sua vida.

É numa escassa existência que publica seis obras, o que comparativamente com escritores como Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco, permite concluir que publicou mais em menos tempo. Mas a morte ceifou-lhe a vida e impediu que esta estrela brilhasse em todo o seu esplendor.

Alguns estudiosos investigaram ao longo de algumas décadas a biografia de Joaquim Coelho e também a sua arte de narrar. Estes estudos são da autoria de Naief Safady (1961), Liberto Cruz (1972: 31-39; 1989:33-46;1997:45-53; 2002), Egas Moniz (1924), Luísa Pomar (1940) e João Gaspar Simões (1947; 1961: 133-172; 1963). No domínio das categorias da narrativa, os trabalhos de Irwin Stern (1972; 1976:61-68) e Maria de Lurdes da Silva Figueiredo (s/d.) mereceram especial atenção, por procurarem aferir a influência que a escritora inglesa Jane Austen exerceu sobre a produção literária de Júlio Dinis. Helena Buescu (1990; 1995a), por seu lado, estudou particularmente a influência de George Sand. Acrescente-se também o trabalho de Maria José de Oliveira Monteiro (1958), que constitui uma tentativa de provar a existência de modelos reais para a criação literária das personagens e dos espaços físicos das obras do romancista. Cecília Meireles (1940:33-45) investigou particularmente as personagens femininas. Maria Adelaide Correia Lapas Ribeiro (2007) subordinou a sua tese de mestrado ao estudo do narrador na obra romanesca dinisiana.

Alguns estudos, das décadas de 80 e 90, reportam-se sobretudo às características do modo narrativo patentes na produção narrativa dinisiana. Destes destacam-se o que Marina de Almeida Ribeiro (1990) dedicou ao simbolismo da casa nas obras, ou o que Maria Lívia Marchon (1980) realizou relativamente à arte de narrar, anteriormente estudada por Irwin Stern, e mais recentemente por Ana Rita Navarro (1999) que

---

<sup>3</sup>António de Almeida Garrett (1939) crê que, não tivessem sido as circunstâncias (referindo-se à doença pulmonar que o afectava) da vida de Júlio Dinis, este teria sido um médico e professor exímios, por reunir em si as qualidades que quer o médico quer o romancista congregam exemplarmente.

desenvolveu um trabalho de investigação sobre a personagem romanesca em *As Pupilas do Senhor Reitor* e as suas representações fílmicas.

Não deve ainda esquecer-se o contributo de Annabela Rita (1999:75-101), a quem se fica a dever uma análise da obra *Os Fidalgos da Casa Mourisca* como protótipo da concepção de romance apresentada pelo autor em *Ideias Que Me Ocorrem*. O papel de António José Saraiva (1979b:49-73) não deve ser desprezado por quem deseje estudar Júlio Dinis. É que o ensaísta procura identificar nos ideais expressos na obra literária do escritor portuense uma correspondência aos hábitos, tradições e interesses morais e materiais da sociedade do seu tempo. A par destes nomes encontra-se o de Ernesto Rodrigues (1999:159-192) que contribuiu para o aprofundar de conhecimentos atinentes quer à vida quer à obra de Júlio Dinis. Por seu lado, Jacinto de Prado Coelho (1977:125-137) destaca a capacidade de análise psicológica que o autor revela no tratamento das personagens. Lúcia Sousa Ribeiro (2007), por seu turno, dedicou recentemente a sua tese de mestrado precisamente à análise das vivências interiores na obra narrativa de Júlio Dinis. Merece ainda atenção a análise da crítica dinisiana levada a cabo por Óscar Lopes (1990:35-49). Linda Egan publicou também um artigo (1994) em que equaciona a posição de Júlio Dinis no século XIX, detectando quer traços quer desvios do pós-modernismo na obra *Uma Família Inglesa*.

Relativamente à dimensão sociológica das obras, esta encontra-se estudada por Paulo Afonso (1998), Maria Antónia Correia (1971), Maria Aparecida Santilli (1967) e ainda por Luís Ferreira (2003).

Merece ainda especial referência o trabalho de Maria Lúcia Lepecki (1979) que procurou distinguir as características românticas e realistas da obra de Júlio Dinis.

A descoberta de uma outra tese de doutoramento da autoria de Maria Ivone Pereira de Miranda Fedeli (2007), que se debruça sobre as funções do feminino dinisiano, cabe também neste espaço.

Na fase terminal desta investigação saíram do prelo três teses: uma de doutoramento da autoria de Carmen da Conceição da Silva Matos Abreu (2011); outra de mestrado, cuja responsabilidade autoral pertence a Rosa Margarida Pinto Leite (2011); e outra também para obtenção do grau de Doutor, apresentada recentemente na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, intitulada *Acção, Cenas e Personagens na Narrativa*



*Dinisia*: *As Pupilas do Senhor Escritor*, da autoria de Joaquim Jorge Silva Carvalho (2010), orientado pela Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut.

A resenha bibliográfica efectuada permite verificar a inexistência de qualquer estudo que tenha o propósito de investigar as obras narrativas numa perspectiva em que se procure averiguar a funcionalidade do *locus amoenus*. Por conseguinte, a investigação levada a cabo pretende tão-somente sugerir um percurso de leitura e interpretação que possa contribuir para o enriquecimento do estado da arte neste domínio dos estudos literários.



### 3. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Só os espíritos superficiais desligam a teoria da prática, não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da prática, e a prática não é senão uma prática da teoria.

Fernando Pessoa, «Palavras iniciais». *Revista do Comércio e Contabilidade*

[...] interessaria sobre todo saber como se llevó a cabo la conversión de un tópico en motivo (*locus amoenus*) o en tema (el mundo como escenario) y si además de los motivos y temas, que en última instancia no son sino topoi ampliados, hay otros que no han pasado de serlo. Ulrich Weisstein, in *Introducción a la literatura comparada*.

#### 3.1 Considerações prévias

Ao longo dos tempos, a pesquisa relativa à literatura e ao texto literário foi sendo alterada, tendo sobretudo em conta o contexto social e histórico envolvente. Relativamente às questões tratadas de seguida, impõe-se uma reflexão que tenha por objecto quer o texto literário, enquanto policódigo, quer as circunstâncias sociais, históricas e culturais que envolveram a produção do referido texto, determinando assim o entendimento da sua função, enquanto detentor de um conjunto de elementos textuais: tema, motivo, *topos*. Esta reflexão não pode coibir-se de considerar, no seu âmbito, a história das ideias ou mentalidades, a poética e o imaginário<sup>4</sup>.

Os conceitos tema/motivo/*topos* só podem ser plenamente compreendidos, se se delimitar o âmbito da sua aplicação. Portanto, tomar-se-ão as diligências possíveis no sentido de dissipar quaisquer dúvidas que possam dificultar o entendimento daqueles conceitos.

---

<sup>4</sup> Para um entendimento mais profundo da designação utilizada, consultar a obra de Daniel-Henri Pageaux (1994). Merece especial atenção a secção 5 da referida obra.

Assim sendo, começar-se-á por aferir as opções terminológicas a que se recorrerá no contexto de disciplinas dos estudos literários, como sejam a teoria, a crítica e a história da literatura e ainda a literatura comparada.

As duas primeiras disciplinas estão tão intrinsecamente ligadas que se torna difícil a sua dissociação. Ao longo dos tempos, mas sobretudo no século XX, a teoria da literatura sofreu transformações significativas, que se podem conhecer, em traços gerais, consultando obras como a de Fokkema e Ibsch (1978), *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception Semiotics*, ou o capítulo III (Yvancos, 1994b) da obra *Curso de Teoría de la Literatura*, coordenada por D. Villanueva, e ainda a obra *Critical theory today: a user-friendly guide* (Tyson, 2006). Contributos não menos importantes se ficaram a dever a Vítor Aguiar e Silva (1961) e a Rosa Maria Goulart (2001). Estas mudanças reflectiram-se directamente no entendimento dos conceitos em análise.

O Formalismo Russo, o *New Criticism*, o Estruturalismo, bem como a Estética da Recepção e a Semiologia, são determinantes na análise das acepções de tema e motivo, pois estes movimentos de crítica literária favoreceram a discussão da referida terminologia, ainda que ela tenha a sua génese no folclore e na etnografia<sup>5</sup>. Foi sobretudo no domínio da teoria dos géneros literários que emergiram contributos significativos para este debate; mormente no âmbito da narratologia, a distinção destes termos proporcionou contendas múltiplas. Não podem, por isso, equacionar-se estas definições, por um lado, desvinculando-as dos laços que as prendem à crítica e à teoria da literatura, e, por outro, menosprezando a contribuição que, em conjunto, concederam à história da literatura. O abandono de certos temas e a adopção de outros, em substituição dos primeiros, marca momentos significativos na evolução da literatura e permite estipular alguns limites, ainda que muitas vezes falíveis, em termos de periodização literária<sup>6</sup>. Justamente assim o entende Carlos Reis (1995:399) na obra *O Conhecimento da Literatura*, a par de Raymond Trousson (1974) que frisa o papel determinante da tematologia na história da literatura.

Se bem que a teoria e crítica literárias muito tenham ficado a dever à Antiguidade Clássica, sobretudo a Aristóteles, o certo é que foi a partir do momento em que vários

---

<sup>5</sup> Daniel-Henri Pageaux (1994:77) constatou esta génese a título individual inicialmente, e conjuntamente com Álvaro Machado (2001: 90).

<sup>6</sup> Sobre esta questão discorre Vítor Aguiar e Silva na secção 5.6 da sua obra mais emblemática (1991).

trabalhos de autores, tidos como formalistas russos, foram publicados que se instituiu um diálogo explícito entre estas duas disciplinas. Não se pretende divagar sobre esta matéria, até pelo facto de não constituir um dos objectivos deste estudo, e, por outro lado, por se considerar qualquer reflexão que se leve a cabo destituída de autoridade, posto que muitos trabalhos<sup>7</sup> se realizaram com este fim e certamente bem mais proficientes do que este seria. As colaborações de Thomachevsky, de Sklovskij, na linha do folclorista e comparatista russo do século XIX Veselovskij, merecerão atenção. Analisar-se-á ainda a posição teórica de Vladimir Propp, que é considerado como um teorizador da narratologia, integrado, por uns, no formalismo orgânico, e reconhecido, por outros, como um dos fundadores do estruturalismo. Não se trata de vincular os postulados de Vladimir Propp a nenhuma das escolas; neste momento, o interesse centra-se antes no seu tributo para o entendimento dos conceitos tema e motivo. Não se descurarão ainda os contributos, na linha do estruturalismo<sup>8</sup>, de Dolezěl e de Bremond, pois ainda que se afastem de Propp, não perderam de vista a primacial importância do trabalho levado a cabo por este.

A propósito ainda desta «área de reflexão teórico-metodológica», como a designaram Reis e Lopes no *Dicionário de Narratologia* (1991:277), trabalhar-se-á com as opiniões de Todorov, Wolfgang Kayser, Michel Potet, Cesare Segre, entre outros, sempre que a validade das propostas possa ser aceite.

No âmbito do New Criticism<sup>9</sup>, far-se-á uso da opinião de Northrop Frye para melhor se dilucidar esta questão teórica. Edward Jayne publicou um artigo na *American Studies* em 1975, revisto em Março de 2005, que parece de grande utilidade para o leitor conceber uma perspectiva geral desta corrente de crítica literária que surgiu na América com ramificações posteriores em Inglaterra, coetânea da última fase do formalismo russo. Os trabalhos de críticos como John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Richard Palmer Blackmur, Robert Penn Warren, merecem especial atenção no referido artigo, entre outros que ali são tratados. Além destes, consagrou-se ainda atenção ao anglo-americano T.S. Eliot e ao inglês I.A.Richards. Na presente exposição apenas se

---

<sup>7</sup> Para um melhor conhecimento dos princípios teóricos subjacentes ao Formalismo Russo consultar as obras de Victor Elrich (1969), Philip Rice e Patricia Waugh (1996), e também Lobomír Dolezěl (1973). Acrescente-se ainda a obra compilada por Tzvetan Todorov (1965).

<sup>8</sup> Para um conhecimento mais profundo sobre esta matéria consultar Tzvetan Todorov (1968).

<sup>9</sup> Outras obras deverão ser consultadas para recolha de informação pertinente a propósito deste assunto, designadamente David Lodge (1977) e C.Brooks (1979).

abordará a teoria de Northrop Frye, salientando aspectos pertinentes da sua obra *Anatomy of Criticism*, que concorrerão para justificar a opção terminológica adotada neste trabalho.

Na sequência do que se referiu a propósito das relações estabelecidas entre a tematologia e a história literária, importa notar que a análise da obra literária não deve ser reducionista, em consequência do esquecimento de que esta foi produzida por um determinado autor, com características que o distinguem enquanto indivíduo dotado de uma personalidade única, que existiu num determinado momento histórico, movendo-se no seio de uma sociedade também ela peculiar, visando um leitor também ele integrado por sua vez nesse ambiente social. Enrique Anderson Imbert, ao procurar traçar o percurso que o crítico literário deve seguir no exercício do seu trabalho, partilha desta ideia, ao afirmar que «Uma obra foi escrita por uma pessoa psicologicamente muito complexa, numa conjuntura da história, no seio de uma determinada sociedade, com uma língua rica em tradições culturais, peculiares e com certas possibilidades e limitações gramaticais» (1987:161).

Decorrendo deste quadro não se podem desprezar as conexões que a literatura conserva com as outras artes, designadamente a música e a pintura, que serão evocadas para auxiliarem na elucidação do nosso entendimento terminológico. A este propósito referir-se-ão nomes como Kennedy, Colles e Panofsky.

Remanesce somente a referência ao domínio da literatura comparada, para a qual nos foram muito úteis as apreciações de Ulrich Weisstein, Daniel-Henri Pageaux, Álvaro Manuel Machado, Pierre Brunel, Yves Chevrel e Philippe Chardin.

### **3.2 A literatura comparada**

Ao propor-se o estudo do *locus amoenus*, impõe-se uma discussão teórica de conceitos que, apesar de enredada numa teia de definições, remete incontornavelmente para o campo da «literatura comparada».

É inegável que a «literatura comparada» tem merecido críticas atrozes de muitos dos seus opositores, sobretudo por nela grassar a confusão em termos terminológicos e

metodológicos. Philippe Chardin (2004) constatou essa profusa anarquia terminológica. Além disso, esta área da literatura contou ainda com algumas lutas intestinas<sup>10</sup>.

Esta constatação não retira, de todo, o mérito que a «literatura comparada» tem na tentativa de procurar compreender o texto nas suas relações múltiplas com outros textos, alargando o espectro da sua compreensão que não se confina a um autor, a um país, ou a uma época.

Estabelecido este objectivo como essencial, reconhece-se, à semelhança de muitos ensaístas, a dificuldade inerente à tentativa de definição de conceitos, como sejam os que norteiam este estudo: tema, motivo e *topos*. Não obstante a ressalva para os problemas que se interpõem ao cumprimento dos desígnios estabelecidos para este trabalho, importa, por necessidade de rigor científico, a indagação de limites para tais noções.

A proposta de definição de «literatura comparada», facultada por Pierre Brunel (2004:1-13), talvez responda afirmativamente à solicitação de René Wellek e Austin Warren, na medida em que eventualmente poderá assumir-se como um «organon de métodos», suprimindo assim uma carência detectada por aqueles na teoria da literatura. Atente-se nas palavras de Brunel que caracterizam a «literatura comparada», citadas na tese de Helena Maria Ramos de Mendonça ao referir-se, no enquadramento do seu trabalho, a esta problemática da literatura comparada: «A literatura comparada é a *arte metódica*, pela pesquisa de *vínculos de analogia, de parentesco e de influência*, de aproximar a literatura a outros domínios de expressão ou do conhecimento, ou, para se ser mais preciso, *de aproximar os factos e os textos literários entre si*, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los» (apud Mendonça, 2008:16).

As expressões em itálico servem para frisar as ideias mais importantes desta definição. A arte metódica identifica-se com o método a que recorre a «literatura comparada». Esse método implica uma pesquisa com o intuito de verificar as analogias, as influências que os textos exercem uns sobre os outros. O objecto de pesquisa desta área é afinal a reportada como «vínculos de analogia, de parentesco, de influência [...] de aproximar factos e textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, [...]».

---

<sup>10</sup> Para melhor compreender as críticas aos métodos e objecto de estudo da literatura comparada, leiam-se com especial atenção o capítulo 1. e a secção 1.3 do capítulo 4. da obra de Gerhard Kaiser (1980).

Antes de se avançar na discussão, importa frisar que a análise de temas e motivos, no âmbito da literatura comparada, deflui do positivismo. Sabido é também que esta corrente esteve sujeita a críticas provenientes de várias direcções. Ainda assim, não se operou nenhuma cisão com esta tradição de análise. O reconhecimento, sobretudo no que respeita à literatura contemporânea, de que os mesmos temas e motivos configuram, por vezes, uma temática divergente corroboram esta ideia. Na verdade, é perfeitamente aceitável, partindo daquele pressuposto, a constatação de diferenças aparentemente imperceptíveis no campo temático e motivico que dele defluem. A este propósito é profundamente esclarecedor o excuro de Gerhard Kaiser (1980) dedicado ao estudo do motivo de Ofélia em *Hamlet*, de Shakespeare, em *Ophélie*, de Rimbaud e *Vom ertrunkenen Mädchen*, de Brecht. A conclusão do autor aponta precisamente para diferenças temáticas ainda que o «material» seja semelhante, sublinhando no primeiro caso Ofélia como «vítima da intriga política», no segundo caso como «vítima das suas visões» e, por fim, como «vítima de uma dinâmica social», conducente à desagregação da identidade do ser (Kaiser, 1980: 228).

Um resumo das conclusões mais interessantes deste capítulo beneficiará o presente trabalho na justa medida em que aponta os benefícios da investigação temática e motivica. A primeira conclusão é a da permanência de temas e motivos ao longo dos tempos e independentemente das formações literárias e sociais, se bem que nada obsta a que se possa associar a recorrência destes elementos a uma determinada época. Esta permanência facilita a autocompreensão e interpretação. Por outro lado, defende que a mesma temática, tratada em diferentes épocas, pode recorrer ou não aos mesmos temas/motivos. Uma outra conclusão diz respeito às relações possíveis entre determinados temas/motivos e formas/géneros literários. Assim, admite a existência de alguma afinidade entre determinados temas/motivos e géneros. Finalmente, sublinha-se uma outra conclusão - a de que as análises motivicas e temáticas devem contribuir para o reconhecimento da especificidade individual e da dimensão didáctica.

A análise levada a cabo procurará cumprir os desideratos prefigurados nas conclusões ressaltadas.

Ficaria incompleta a reflexão, se não se recordasse o contributo de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1981), cujo objecto de estudo se subordina ao título «Motivos, temas e mitos» inserido na obra *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e*



*Teoria da Literatura*. No início do referido capítulo, os autores salientam o facto de que a análise dos temas, motivos e mitos obriga o comparatista a abandonar problemas como o da recepção literária e das fontes, e a concentrar a sua atenção reflexiva alternativamente no texto literário, como sistema, e no momento cultural em que o texto foi produzido. Só assim aquele será capaz de compreender globalmente a função de um texto portador de um elemento estrangeiro que se apresentará sob uma das formas referidas (motivo, tema, mito). Substituindo a palavra mito por *topos*, subscreve-se, pois, a tese dos autores.

Para a consecução dos intentos inerentes a este estudo, impõe-se a assunção de uma terminologia tanto mais necessária quanto mais confusos e difusos são os seus contornos habituais. Pretende-se deste modo, fazer referência, de forma mais premente, porque a confusão é ainda maior, às noções complexas e difusas de tema, motivo e *topos*, por não estarem definidas de forma incontestável as fronteiras que os separam. Não se sente o isolamento, no que a este juízo de valor diz respeito, pois muitos são os que engrossam as fileiras dos inconformados com os esclarecimentos prestados nesta teia terminológica. Entre outros incluem-se Philippe Chardin, Pierre Brunel e Claude de Grève (1995).

Mesmo reconhecendo a confusão terminológica imperante, não se deixará de procurar esclarecer, na medida do possível, conceitos à volta dos quais se estruturará o actual trabalho, por se considerar este o primeiro passo para garantir a fiabilidade das conclusões que demonstrarão analogias, mas também divergências, tendo por base os conceitos já enunciados.

A querela que envolve diversos teóricos e críticos da literatura assenta, por vezes, em dicotomias que, à partida, facilitariam a delimitação dos conceitos que se pretendem ver esclarecidos. Entre estas dicotomias encontram-se na diversa bibliografia consultada as seguintes: tema/ mito; tema/motivo; tema/assunto; tema/rema; *fabula*/intriga.

Inicialmente a tentativa de definir *tema* constituiu preocupação dos linguistas e só posteriormente foi integrada nos estudos literários. Não cabe, no âmbito deste trabalho, seguir os passos evolutivos desta génese e desta transição, pelo que apenas será seu objecto o conceito no estrito campo dos estudos literários e, dentro destes, sobretudo a sua primacial importância na área da literatura comparada. Tal facto não invalida uma incursão na problematização dos conceitos em áreas como a da teoria, da crítica e da história da literatura.

### 3.3 Distinção entre tema/motivo/*topos*

A fim de se providenciar a consecução dos objectivos estipulados para o trabalho, torna-se, portanto, imperativo fazer a destrição de alguns conceitos fundamentais, aduzindo o entendimento que deles se faz. Os conceitos em causa são pois tema, motivo e *topos*. A necessidade de distinção destes três conceitos prende-se com a relação de dependência que entre eles se estabelece. Só então, feitas estas considerações iniciais, poderá partir-se para a leitura das obras de Júlio Dinis de modo a nelas se estudar o *locus amoenus*, enquanto motivo ou *topos*, ao serviço de temas diversos.

A tentativa de definição destes conceitos tem ocupado sobremaneira, como se constatou previamente, os estudiosos de áreas tão diversas quanto a teoria, a história e a crítica literárias. A tematologia, área dedicada ao estudo do tema, tem contado com contributos significativos que pretendem lançar alguma luz numa controvérsia que parece não ter fim à vista. Esta ambiguidade na definição apresentada por Raymond Trousson (1988), numa reflexão recente, serviu de mote a Philippe Chardin (2004) para realizar uma síntese com base em alguns pares antitéticos, designadamente ao privilegiar ora o grau de generalidade, que serve a oposição entre tipos lendários ou históricos, a par dos sociais ou profissionais, aos temas de assuntos gerais da corrente alemã *Stoffgeschichte*; ora o grau de abstracção, conducente à distinção entre conceito e tema; ora o grau de elaboração literária, tendente a fixar a distinção entre motivo e tema; ora o estado de crença numa época e sociedade concretas, meio de destrição dos conceitos de tema, como sinónimo de «fábula», e de mito; e finalmente a presença ou ausência de considerações formais, que reconhecem à tematologia um lugar de destaque com o firme propósito de tratar indissociavelmente forma e conteúdo. A tentativa de síntese não se revela porém suficientemente esclarecedora, se bem que deva ser considerada como ponto de partida para a aproximação ao problema que assim se coloca.

### 3.3.1 Tema

Iniciar-se-á justamente o estudo pelo conceito de tema. Etimologicamente a palavra provém do termo grego *thema* que significa literalmente ‘o que se coloca; o que se põe’ (Bailly, s.d:922). Na retórica clássica era utilizado na acepção de ‘matéria’, não se tendo afastado muito, como se comprova, do étimo grego. Na Idade Média, além de continuar a ter o sentido de matéria, arroga ainda a noção de «assunto tratado, proposição apresentada para ser desenvolvida» (Segre, 1981:94).

O termo surge, no século XIX, associado à área da música, sendo definido no *Grove's Dictionary of Music and Musicians* como «[...] an alternative to subject, but more particularly [...] of the kind of subject developed into a self-contained form which is susceptible of further treatment in the form of variations» (Colles, 1940:314).

Aparece ainda assumido, no mesmo domínio, como «Termo que significa, na análise musical, um motivo, frase ou melodia que forma um elemento básico na construção de uma composição. [...] Estes são introduzidos na exposição e depois desenvolvidos e recapitulados» (Kennedy, 1994:725).

A transição do termo do campo da musicologia para os estudos literários faz-se de forma pacífica, sem necessidade de instaurar dissidências. Por conseguinte, o tema, de acordo com as definições apresentadas, é a matéria, que constitui ponto de partida para a elaboração de um texto (cf. o termo alemão *Stoff* ‘matéria’), ou o assunto que nutrirá o desenvolvimento de um texto, ou ainda a ideia inspiradora. Partindo justamente destas primeiras tentativas de definição, vislumbra-se desde logo uma dicotomia que se começa a formar entre conteúdo e ideia.

Northrop Frye, no último ensaio da sua obra *Anatomy of Criticism*, orientado por esta oposição, distingue «as estruturas verbais que descrevem ou ordenam acontecimentos» daquelas que «[...] descrevem ou ordenam ideias» (1990:104). Exemplifica com o facto de somente depois de se ter ouvido uma poesia inteira, se lograr a percepção do seu significado, ou *dianoia*.

Na mesma linha de pensamento sobrevém Thomachevski que procura expor o conceito de tema, começando por exprimi-lo como «ce dont on parle». Para o formalista russo «Au cours du processus artistique, les phrases particulières se combinent entre elles selon leur sens et réalisent une certaine construction dans laquelle elles se trouvent unies

par une idée ou un thème commun». Para que a obra tenha unidade torna-se necessário que seja construída em torno de um tema único, que irá ser objecto de desenvolvimento ao longo da mesma. Acrescenta ainda que as partes da obra, à semelhança do todo, têm também o seu tema (Tomachevsky, 1965:265).

Desde logo, crê-se que o tema só se compreenderá se for deduzido da totalidade do texto, sendo, portanto, uma abstracção que preside à elaboração do mesmo. Esta concepção ancora na de Francisco Soares que o designa como «fio unificador, ou imagem congregadora» (Soares, 2008).

No domínio da narratologia, há também várias tentativas de definição do conceito. Neste contexto, a contraposição apresentada por Frye tem estado na base da dicotomia temporalidade/atemporalidade. A última é apanágio da *dianoia*, pois que se actualiza de cada vez que se pensa ou pronuncia; enquanto no discurso narrativo a *fabula* e o enredo, entendidos como esquematizações do discurso narrativo, se caracterizam por uma dimensão temporal, por lhes estar associada uma evolução na cadeia temporal (Segre, 1981).

De certo modo, o conceito de enredo identifica-se com o de tema na perspectiva de Veselovskij, citado por Cesare Segre, que o entende como o resultado da urdidura de diversas situações-motivo. Mais tarde voltar-se-á a esta proposta, ao tentar-se explorar o conceito de motivo.

Nesta querela não foi menosprezado o contributo de Panofsky para a distinção entre conteúdo, assunto e ideia, concebendo a distinção na obra figurativa entre assunto primário e assunto secundário. O primeiro é identificado com as formas puras, enquanto representações dos objectos naturais, também chamados motivos artísticos. É sobretudo o último que merece para já interesse. Partindo da noção de que este se apreende ligando motivos artísticos, os temas são reconhecidos como os motivos a que a história conferiu um significado secundário, que se traduz em convenções culturais (apud Segre, 1981).

Em parte, este significado secundário corresponde aos elementos estereotipados na perspectiva de Segre. Nos textos narrativos, as acções surgem subordinadas de algum modo a uma sucessão cronológica e lógica de acontecimentos. No intuito de participar uma experiência ou concepção do mundo, torna-se necessária a expressão, através de um discurso, das ideias que desempenharão um papel vital na concepção intelectual que se processará no leitor. Estas ideias mais não são do que «abstracções da realidade,

conceptualizações do pensar e do sentir», como as designa Segre. Para este teórico italiano os temas são «elementos estereotipados subjacentes a todo um texto ou a parte dele e possuem “um carácter metadiscursivo”» (1981:123).

Similarmente, Aguiar e Silva, baseando-se nos estudos do semiologista italiano D’Arco Silvio Avalle<sup>11</sup>, adopta a análise proposta por este e distingue o tema enquanto macro-signo de largo espectro que pode significar justamente uma experiência existencial, uma ideologia, uma tendência de sensibilidade ou de gosto e que, na sua configuração sémico-formal, pode incluir outros macro-signos semânticos como imagem, personagem, motivo. A título de exemplo surgem no seu texto a «precariedade da vida» e o «donjuanismo» (1991:654).

Relativamente a estas análises de índole narratológica, neste momento interessam dois aspectos nelas expressos e que integrarão a compreensão do conceito em causa. Deste ponto de vista, o tema caracteriza-se pela qualidade da metadiscursividade, existindo por isso acima e fora do texto, no plano das estruturas e dos princípios que regem a organização dos textos. Contudo, é inegável a estereotipização dos mesmos, bem como o facto de a sua concretização se encontrar dependente dos textos em que se manifesta, ou seja, se os textos não materializarem o tema, ele não existe.

A temática amorosa percorre a literatura portuguesa desde as primeiras manifestações líricas da poesia trovadoresca, passando por Sá de Miranda, António Ferreira, João de Barros, Camões, e Fernão Álvares do Oriente, em íntima conexão ora com o *topos*, ora com o motivo do *locus amoenus*. Uma outra temática tratada em perfeita harmonia com recurso ao mesmo motivo e ao tópico é a do louvor da poesia. Constatou-se noutro momento (Vicente, 2007) a existência desta relação na produção de Sá de Miranda, António Ferreira, Pêro Andrade de Caminha, Camões, Diogo Bernardes, Jorge de Montemor e Fernão Álvares do Oriente.

Associada à terminologia proposta por Aguiar e Silva, está a dimensão abstracta do tema, também constante dos pressupostos de Ducrot e Todorov (1972:283-285) que defendem a existência de uma relação hierárquica entre tema e motivo. Para este, o tema serve para interpretar o motivo, visando a sua classificação no sistema temático geral. Trata-se de uma destriça funcional, não substancial. Assim sendo, o que funcionou como tema num texto pode sobrevir noutro como motivo de um tema hierarquicamente superior.

---

<sup>11</sup> Refere-se o autor a *La Poesia nell’Attuale Universo Semiologico* e a *Modelli Semiologici nella Commedia di Dante*.

O exemplo que apresenta numa outra obra (Todorov, 1970:127-130) é o da *Princesa Bambilla*, de Hoffmann, reconhecendo como motivo os óculos e como tema o olhar. Obviamente que num texto elaborado sobre comunicação, este tema pode bem tornar-se motivo. Em contrapartida, os óculos podem classificar-se como objecto com hastes e lentes de vidro ou como sinal de doença. Assim, a relação significativa entre tema e motivo pode admitir formas diversas, não se tendo ainda determinado a sua tipologia. De qualquer modo, a conclusão a que se chega é que o tema, sendo abstracto, ocupará sistematicamente um lugar hierárquico superior ao do motivo.

É precisamente esta dimensão imaterial que Claude Bremond partilha ao encarar o tema, enquanto entidade abstracta, como ponto de partida para uma série de variações concretas. O estudioso francês procura estabelecer, a partir desta ideia, fronteiras entre tema e conceito, que segundo o mesmo poderiam, à partida, ser alvo de aproximação. Nas suas palavras lê-se: «l'un (concept) vise dégager l'essence d'une notion d'abord perçue comme noyée dans une gangue de contingences multiples, il part du divers concret et va vers l'unité abstraite; l'autre (thème) tend à exemplifier une notion supposée définie en l'immergeant dans le contexte de diverses situations, il prend une entité abstraite et en fait le point de départ d'une série de variations concrètes» (Bremond, 1985:415).

Introduz ainda a noção de tematização que reconhece como uma série de variações do tema, cuja conceptualização, longe de ser previamente facultada, fica em aberto para ser complementada ou para ser recuperada, e da qual a aproximação se estabelecerá apenas de forma contingente.

O facto é que entre um conjunto de textos consegue identificar-se em princípio um vínculo que assegura a unidade desse conjunto. O termo «champ thématique» de Doležel seria adequado para designar essa ligação. Ao tentar conceptualizar o tema, generaliza-se nalguns casos e especifica-se noutros. A proposta de Claude Bremond consiste na hierarquização das manifestações de tema: cada formulação pode subsumir-se noutras sob a forma mais abstracta e geral (archithème) e especificar em diversas formulações mais concretas e particulares (sous-thèmes) (Bremond, 1985: 419-420). É a natureza transcendente e imanente do tema em relação ao texto que consagra a possibilidade de variação. Por outro lado, o texto funciona como elemento catalisador na antecipação das virtualidades do tema. Este estudioso (Bremond, 1982) propõe um método ou esquema para analisar os motivos, entendidos unicamente na esfera da acção narrativa,

alternativo aos propostos por Stith Thompson e Propp. A sua proposta de definição do motivo passa por três etapas: a atribuição de papéis essenciais aos detalhes do motivo considerados mais importantes; a especificação em termos mais concretos de detalhes relevantes mas de menor importância que os primeiros; e finalmente o reconhecimento dos elementos «acidentais» e por essa razão irrelevantes na definição do motivo. Num outro estudo (Bremond, 1987) dedicado precisamente à noção de motivo no relato, explora este conceito mais uma vez na perspectiva da narrativa. Nesta óptica, formula um esquema com uma série de questões a que vai acrescentando aquelas que mediante o esquema actancial considera indispensáveis e o esquema que obtém é este: Depois de que acontecimentos? Por causa de quê? Que processo? Causado por que agente? Que fim persegue? Que coloca em prática com que recursos? Afecta a que paciente? Em que tempo? Em que lugar? Com que consequências? Antes de que acontecimentos?

Averigúe-se então o que permite relacionar as posições teóricas dos autores apresentados. Aquilo que os une na mesma ala de pensamento é ou o carácter abstracto do tema, ou a sua posição hierárquica superior relativamente a outros conceitos congéneres. Estes dados são corroborados quando aplicados aos temas que se exibiram anteriormente. O Amor e o Louvor da poesia são dotados da noção de imaterialidade e ocupam efectivamente uma posição superior, não apenas em termos comparativos, mas em termos absolutos. Outra qualidade se averigua a partir dos exemplos que foram dados: a da variedade. Bastará fazer uma rápida incursão no índice, primeiramente, e depois verificar através da leitura de algumas passagens referentes ao tratamento de um mesmo tema, no trabalho *O locus amoenus na Literatura Portuguesa do Renascimento ao Maneirismo* (Vicente, 2007), para se verificar que a concretização destes temas varia de autor para autor, de período literário para período literário, e não raramente de texto para texto na produção de um mesmo autor. As posições dos teóricos que de seguida se reproduzem situam-se nesta linha de pensamento.

Posto isto, convém esclarecer que o interesse da tematologia, na perspectiva de Raymond Trousson, se prende estritamente com as mutações internas do tema, evocadas pela capacidade de variação do mesmo, e constitui uma mais-valia para a valorização do autor e da obra. Deste modo, o estudo das variações formais pode unir-se ao das variações de conteúdo. Por outro lado, deve acrescentar-se que um tema será interpretado pelo público que o receberá e que essa interpretação resultará da convivência e do conjunto de

conhecimentos que autor e público partilham. Destarte, o estudo das formas só poderá sair enriquecido, se for situado no contexto em que ocorre (Trousson, 1974:23-25).

É justamente a elaboração literária do tema que determina a maior ou menor variação do mesmo. Wielfried Smekens assume o tema como um elemento semântico que se repete ou num texto ou num conjunto de textos, reconhecendo, no entanto, que, ainda que se repita, está sujeito a uma série de variações. Identifica o tema com «une “position” dans le texte que peuvent venir occuper une série de valeurs concrètes: ses variations» (Smekens, 1993). É importante esclarecer que o conjunto textual percorrido pelo tema pode ir de um único texto à totalidade da literatura mundial, limitando-se eventualmente à obra de um autor, a um género literário, a uma época, a um movimento, a um país, ou ainda combinar estes domínios. O estudioso associa a investigação sobre os temas à tentativa de estabelecer aproximações inéditas, através da literatura comparada.

De modo similar na concepção de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1981:89-90), para os quais ao tema está reservada uma função estruturante - elemento capaz de produzir, gerar e ordenar o texto literário-, postula-se o estudo temático como análise cujo objectivo será a descoberta das diferenças entre duas ou mais literaturas ou entre duas ou mais obras de um mesmo autor. A título de exemplo, apresenta-se a possibilidade do estudo do tema da solidão em várias literaturas. O âmbito em que se insere este estudo dependerá do facto de o elemento estudado ser proveniente ou não de outra literatura, do estudo da recepção, da fortuna ou da influência a que esteve sujeito.

No estudo mais importante que se consultou sobre a distinção entre tema e motivo, Segre cita Richard Jean-Pierre que reflecte, precisamente, esta relação entre autor e contexto: «Um tema só adquire valor numa rede organizada de relações, que são simultaneamente relações de linguagem e de experiência e que se explicam nessa espécie de massa de linguagem que é a totalidade da obra». O tema emerge na sua reflexão «[...] como elemento de transição que nos permite percorrer em vários sentidos toda a extensão interna de uma obra, ou antes, como elemento de ligação graças ao qual ela se articula num volume significativo» (1981:121).

O processo que preside à elaboração e verbalização da experiência ou concepção de vida numa obra é efectivamente um processo semiótico, segundo o autor. Este implica, por um lado, o uso de esquemas de «representabilidade» e, por outro, a aplicação dos referidos esquemas. Estes esquemas constituem, na verdade, uma espécie de reservatório



de «arquétipos», como lhes chama Jung, a que o homem recorre em função da sua experiência. Os temas são concretamente «modelos heurísticos», determinados pela história e pela cultura, postos à disposição dos escritores através de um reportório variado (1981:128-129).

É exactamente a relação entre tema e história da literatura que Raymond Trousson (1974) evidencia ao referir-se, como já se esclareceu anteriormente, à importância da perspectiva diacrónica no estudo deste conceito. Este estudo poderá abrir caminho à compreensão das razões que presidem ao ressurgimento ou enfraquecimento de certos temas. A opção por determinado tema dependerá da capacidade que ele tiver em incorporar as exigências do novo pensamento, exprimindo assim as preocupações, as inquietudes e as ideias da época em que surge. Um estudo de cariz diacrónico possibilita ainda o maior conhecimento das fontes e das influências. Para o estudioso, o tema deve ainda ser examinado noutra perspectiva, na das modulações das relações existentes entre os «mythèmes», entendidos como elementos significativos que formam as verdadeiras unidades constitutivas do tema. Neste sentido, as obras são analisadas em si mesmas, nas suas estruturas e nas modificações internas, estabelecidas no confronto com a estrutura original, e não são consideradas nas suas relações com a história, o gosto, os modos e os géneros literários.

Esta última observação de Trousson merece o desacordo da maior parte dos críticos literários. Na verdade, se se partir de uma das temáticas já enunciadas - a do louvor da poesia – conferir-se-á que durante o período maneirista esta se adaptou perfeitamente ao contexto que circunscreveu a produção lírica. Apenas sofreu uma reorientação: passa a ser louvor do canto, enquanto encómio ao divino.

Na sequência do que ficou dito a propósito de Trousson, Georges Leroux (1985) reconhece formalmente os temas como entidades individuais, com os quais a tradição literária pretendeu formar repertórios, arsenais, reservatórios. Fará sentido, então, descrever o tema, no que à sua substância diz respeito, mas não no que concerne à forma. Acaba o mesmo por concluir que o tema não se pode identificar com o texto, porquanto existe previamente e naturalmente fora desse. O entendimento que faz deste «fora do texto» consubstancia-se na tradição literária, como uma espécie de fonte de matrizes abstractas e imateriais. A tradição reconhece no tema a particularidade de se manter imutável, constituindo basicamente aquilo a que se chega, de alguma forma a espinha

dorsal, depois de o texto ter sido despojado do desnecessário através do processo de interpretação. A escrita funciona simplesmente como meio de concretização, materialização do tema que serve. Acrescente-se que além da disponibilidade que, segundo Leroux, constituía um dos traços distintivos do tema, também a universalidade mínima e a «itérabilité» deveriam ser critérios a ter em conta para a descoberta do tema. Apesar desta proposta, a dificuldade de conceber um modelo eficaz na detecção de temas mantém-se. Os traços caracterizadores do tema, apontados por Leroux, são perfeitamente admissíveis, porquanto os elementos que se apresentam como temas as possuem.

As perspectivas apresentadas partilham relativamente ao tema as ideias de recursividade, por um lado, a índole extratextual, a importância do contexto em que emergem determinados temas e, por outro, a consequente variação dos mesmos, ainda que se reconheça a sua existência imóvel na tradição literária. O estudo de temas nos textos de um determinado autor ou nas produções de autores distintos e de épocas diferentes poderá trazer importantes avanços no domínio da literatura comparada e da história da literatura. O estudo do *locus amoenus* proposto poderá concorrer de algum modo para os referidos avanços, na medida em que se associa a temas diferentes ao longo dos diversos períodos literários, ou permite ao mesmo tema adquirir contornos diversos, pela forma como o próprio contexto exige a sua adaptação. Sendo a escrita, como apontou Leroux, o instrumento para materializar o tema, impõe-se a sua investigação.

Michel Potet (1978) procura concretizar este projecto, postulando a sua análise numa dupla vertente: funcional e semântica. Com este fito estuda o emprego do conceito de tema em dois eixos – o paradigmático e o sintagmático. No primeiro, distingue-se o uso de motivo por oposição ao de tema. Começa por rever a teoria de Propp para quem, relativamente ao eixo paradigmático, a intriga é o elemento comum ao conto e ao tema; já para o eixo sintagmático, a intriga identifica-se com o tema, no qual por sua vez se tecem os motivos (situações). O autor tece uma crítica ao reducionismo inerente ao entendimento meramente funcional do motivo, porquanto a sua compreensão depende da relação que estabelece com outros elementos da narrativa. Por isso, aproxima-se incontornavelmente do modelo de Roland Barthes, que cita: «Plus exactement, c'est dans et par le thème que se croisent et se nouent deux lignes de sens du motif: celle qui le situe fonctionnellement dans une fable, et celle qui le place sémantiquement dans une tradition de significations. On peut considérer le thème à l'égal d'une forme, par opposition à une substance, et projeter

cette opposition sur le double plan de l'expression e du contenu» (apud Potet, 1978:377). Para o estudioso, a individualização do tema é possível por nele serem recorrentes motivos que, de acordo com a classificação em duas ordens, os que não podem ser omitidos na *fabula* (motifs assujetis), por perturbarem a sequência lógica e cronológica das acções, e os que podem aparecer ou desaparecer (motifs livres) da *fabula*, sem questionarem a sua estrutura, mas que ao nível da intriga podem mostrar-se relevantes. Tendo em linha de conta a frequência dos motivos e a posição que ocupam no desenvolvimento da *fabula*, conseguir-se-á determinar a evolução do tema. Voltar-se-á ainda mais tarde a esta ideia, se bem que desde já, se discorde desta posição, uma vez que não se aplica ao estudo que se pretende levar a cabo. Efectivamente o objectivo não é explorar os textos na qualidade de entidades narratológicas, em termos estruturais.

Shlomiter Rimmon-Kenan, partindo de uma noção de desconstrução temática acaba por perceber a dificuldade inerente à tentativa de definição de tema, até pela incapacidade de manter alguma objectividade nos critérios de determinação do mesmo. Ao tentar fazer a ponte entre a linguística e a crítica literária, identifica o tema como «une construction (une construction conceptuelle, pour être plus précise) élaborée en réunissant des éléments discontinus prélevés dans le texte» (1985:399). Não se descortina o entendimento do autor de elementos descontínuos, de modo que não se tomará posição relativamente à sua tese.

A apresentação feita das posições teóricas poderá, à partida, levar a concluir que a dificuldade na identificação concreta do conceito de tema se mantém e até parece mais difícil do que inicialmente se afigurava. Não é de todo verdade, uma vez que há algumas ideias que se podem retirar deste excuro e elencar como princípios subjacentes à descrição do tema, nomeadamente a abstracção, a posição hierárquica superior, a existência exterior ao texto, a concretização material no referido texto, bem como a variação diacrónica e sincrónica.

Mas, afinal, qual o entendimento que se faz do conceito de tema? Entende-se como uma construção conceptual, hierarquicamente superior ao texto, formulada a partir da leitura do mesmo na sua totalidade, dotada de uma existência extratextual, posta à disposição pela tradição literária numa espécie de repositório, estabelecendo de resto conexões com o contexto em que emerge. Em consequência da capacidade do tema traduzir uma interpretação deste contexto, em íntima relação com os autores, os géneros e

os modos literários em que figura, admite múltiplas variações. Enfim, são estes os indicadores que se tomarão como fiáveis na contraposição motivo/tema, apresentada de seguida.

### 3.3.2 Motivo

Em conformidade com o procedimento adoptado para a abordagem do conceito de tema, iniciar-se-á a reflexão sobre o conceito de motivo pela musicologia, para posteriormente se avançar na possível definição na área dos estudos literários.

No *Grove's Dictionary of Music and Musicians* identifica-se motivo com o termo inglês *figure*, entendido como «[...] a short group of notes 'which produces a single, complete, and distinct impression» (Colles, 1940:530).

Ainda no âmbito musical surge como génese, embrião do tema. Note-se que sem o motivo e a combinação de motivos o tema não se concretizaria na peça musical, o que impediria a interpretação por parte do receptor. Kennedy define-o do seguinte modo «Todo o tema tem talvez vários motivos e quase todas as passagens musicais são desenvolvimentos de algum motivo» (1994:473).

O termo não emerge apenas no contexto da língua inglesa, mas também na francesa e na alemã. Nestas línguas o conceito incorpora uma dimensão representativa. O termo originário do alemão *Motiv* no século XX tem as seguintes acepções: «ornamento linear e muitas vezes repetido» e «tema tradicional, que aparece numa determinada série de lendas, de contos, etc.» (Bloch & Wartburg, 1991). É ainda classificado na sua relação com o termo *Leitmotiv* como «motivo principal de uma partitura que se repete várias vezes» (Kennedy, 1994). Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1991:234) apontam exactamente a recursividade como elemento que permite delimitar o motivo no «continuum» musical.

Destas primeiras definições sobressaem alguns dados primordiais, provindos sobretudo da relação entre uma unidade superior, mais abstracta, mais complexa, mais lata, estrutural e organicamente diferenciada, que corresponde ao tema; e o motivo compreendido como elemento mais simples, mais concreto, unitário, breve, embrionário. A relação entre motivo e tema é análoga à que ocorre entre palavras e frase.

É exactamente esta a opinião de um grupo de estudiosos (Brunel, Pichois & Rousseau, 1983:128) que entendem que o motivo reclama para si a expressão do particular

e não do geral e abstracto campo de acção do tema. Este grupo opõe-se a Trousson, que cita, e que considera decalcar a palavra alemã *Motiv*, definindo o motivo como «une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude – par exemple, la révolte – soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n’ont pas encore été individualisés – par exemple, les situations de l’homme entre deux femmes, de l’oppositions entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc.». Tomar-se-á aqui o partido oposto a Trousson que remete para aquilo que se crê corresponder à noção de tema.

Num eixo paradigmático, Michel Potet invoca Veselovski que se vincula a esta linha de pensamento, anuindo que «par sujet j’entends un thème dans laquelle se tissent différentes situations – les motifs». O motivo no sentido em que Jolles o entende é uma «unité chargée et fécondée par le tout». O motivo é, portanto, percebido como significante de um significado derradeiro, situado num nível de interpretação geral, idêntico ao que se designa *máxima* no século XVII. Já no eixo sintagmático, a noção de motivo sofre algumas alterações. Passa a ser uma unidade funcional, simplesmente um elemento sintactizado<sup>12</sup>.

Claude Bremond (1985) concebe a possibilidade de um motivo ser considerado um tema. Partindo do princípio que a distinção entre os dois é sobretudo de grau e não de natureza, o motivo será obviamente mais concreto e o tema mais abstracto, mas as formas mais concretas do tema juntam-se por vezes às formas mais abstractas do motivo, impedindo-o de se manter um estereótipo. A maior parte das vezes o modelo basilar quase desaparece sob o efeito das muitas variações sobre ele exercidas.

Partindo das posições teóricas apresentadas, é chegado o momento de apresentar uma súmula. O motivo é um elemento concreto na sua relação com o tema, encontra-se num nível inferior àquele, e caracteriza-se pela variedade. Efectivamente um tema objectiva-se na obra pela presença conjunta de uma teia de motivos. Como se verifica a materialidade, o concretismo do motivo relativamente ao tema? Bastará recorrer ao exemplo da *Ilha dos Amores*, cujo tema é o amor e em que o motivo do *locus amoenus* permite a visualização de uma ilha perfeita que recebe os marinheiros portugueses, para os premiar meritoriamente pelos longos trabalhos a que foram expostos.

Em termos gerais, a localização do motivo num nível inferior relativamente ao tema não levanta dúvidas. No que concerne à variedade do motivo, esta decorre, em parte,

---

<sup>12</sup> Cf. a apresentação da perspectiva de Michel Potet (1978:29-30) a propósito da noção de tema.

dos múltiplos elementos que concorrem para a elaboração do mesmo nas suas diversas variantes<sup>13</sup> (e.g. outeiros, esmalte, ilha, fontes)<sup>14</sup>; em parte também resulta da relação hiperónimos/ hipónimos diferentes de texto para texto (e.g. árvores: ulmeiro, salgueiro, freixo, castanheiro)<sup>15</sup>; dos animais como lebre, gazela<sup>16</sup>; das aves: rouxinol, méloa, filomela, rola; da fruta: maçã, pêra, romã<sup>17</sup>; das flores: rosa, cecém, lírio, bonina; e ainda das agremiações a que esses elementos são sujeitos (e.g. fermosos outeiros, gramíneo esmalte, ilha, alegre e deleitosa)<sup>18</sup>, reagrupando-se diversamente de texto para texto, incorporando as diferentes variantes; e finalmente também das combinações com outros motivos e mitos (e.g. com o *locus solitarius*, com a *aurea mediocritas*, ou o *locus horrendus*)<sup>19</sup>.

A entrada «motivo» (Sousa C. M., 1995), na *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, começa desde logo por acentuar a relação hiponímica entre tema e motivo, esclarecendo a concepção mais abrangente do primeiro em relação ao segundo.

Tendo em mente uma outra temática frequente nos textos do Renascimento e Maneirismo – o elogio da vida rústica – assiste-se à conjugação de motivos para que este tema se concretize, designadamente da *aurea mediocritas* e do *locus amoenus*.

À semelhança do que aconteceu com o tema, também o estudo do motivo sofrerá grande evolução com as pesquisas levadas a cabo no domínio da etnografia e do folclore, para as quais o termo *Stoffgeschichte* servirá de referência. Trata-se de personalidades ou de situações típicas que se repetem em obras e autores ao longo dos tempos. Para Thompson e Frenzel os motivos são identificados como «unidades textuais, com diversas funções nas obras» (Segre, 1981). Frenzel (1980), no prólogo do seu *Dicionário de*

<sup>13</sup> Para um entendimento mais profundo desta matéria consultar secções referentes às variantes do *locus amoenus* na tradição clássica e na literatura portuguesa.

<sup>14</sup> Além destes elementos aparecem outros como verdura, pedras, linfa, vale, águas, arvoredado, cristal, árvores, céu, pomos, laranjeira, cidreira, pesos, limões, áleiros, loureiros mirtos, pinheiros, cipariso, Pomona, cerejas, amoras, pomo, romã, ulmeiro, cachos, peras, pássaros, flores, Aurora, Zéfiro, Flora, as violas, lírio, rosa, cecém, manjerona, flores hiacintinas, boninas, aves, animais, cisne, filomela, ramo, sombra, lebre, mata, gazela, ninho, passarinho, floresta, Deusas, cítaras, harpas, frautas.

<sup>15</sup> A par dos referidos encontram-se também álamo, cipariso, mirta, carvalho, oliveira.

<sup>16</sup> Entre estes verifica-se a ocorrência de outros lexemas como sejam: cisne, boi, cabra, ovelha

<sup>17</sup> Atente-se noutros cuja presença se verifica: cereja, amora, cachos de uvas, limões, pêssago, morango.

<sup>18</sup> Outras combinações que ocorrem são: verdura viçosa, pedras alvas, sonora linfa fugitiva, vale ameno, claras águas, arvoredado gentil, cristal resplandecente, pomos odoríferos e belos, fruto lindo, fermosos limões, agudo cipariso, rubicunda cor, árvore fecunda, sombrio vale mais ameno, bela Aurora, lírio roxo, fresca rosa bela.

<sup>19</sup> De mencionar também o mito da Idade de Ouro, o mito de Actéon, entre outros.

*Motivos de La Literatura Universal*, menciona ainda que os motivos são as «unidades argumentais menores, mais fecundas e móveis, e o seu extenso sistema de relações». A obra constitui um catálogo importante, cujas entradas se pautam pela ordem alfabética, e onde, entre outros exemplos, apresenta a arcádia, a busca do pai, o eremita, o conflito entre pai e filho.

Os formalistas russos, designadamente Tomachevsky, vão permitir uma evolução significativa deste objecto de estudo no domínio da narratologia. Este estudioso define o motivo, no contexto dos estudos comparativos, como uma unidade temática que se encontra em diferentes obras. Exemplifica com o rapto da noiva e os animais que ajudam o herói no cumprimento das suas tarefas. Este elemento é passível de transitar de uma obra narrativa para outra, mas mantendo uma configuração reconhecível (Sousa C. M., 1995).

Esta dimensão do motivo é justificável pelo facto de, por exemplo, se verificar que um mesmo tema – o elogio da vida rústica – se materializa textualmente pelo recurso ao *locus amoenus*, combinado ou não com outros, em autores como Sá de Miranda, António Ferreira, Camões, Diogo Bernardes e Fernão Álvares do Oriente.

A apresentação das possíveis leituras do conceito de motivo não ficaria obviamente completa, se não se explanasse a percepção que dele faz a narratologia. No entanto, desde já se anunciam reservas, no atinente a este rumo de investigação, pois, como já se afirmou anteriormente, não se limitará ao estudo do lugar ameno condicionado pela perspectiva narratológica.

Neste âmbito, Tomachevsky entendia os motivos como o material temático indecomponível. No fundo, a cada oração corresponderia, em traços gerais, um tema que designa por motivo. É exactamente a disposição dos motivos que permite a Tomachevsky a distinção entre *fabula* e *intriga*<sup>20</sup>. No primeiro caso é a disposição dos elementos na sua sucessão cronológica e de causalidade; enquanto o segundo conta com o mesmo conjunto de motivos, mas seguindo a sucessão que eles respeitam na obra. A mesma distinção está na base da classificação dos motivos como associados ou livres. A propósito da exploração

---

<sup>20</sup> Esta dicotomia é retomada por outros críticos sob múltiplas designações. Relembre-se Tzvetan Todorov (1996:126-127) que em «Les catégories du récit littéraire» in *Communications*, 8, distingue *história* de *discurso*. A primeira reporta-se, na sua perspectiva, aos acontecimentos narrados, ao passo que o *discurso* se refere ao modo como o narrador transmite esses acontecimentos ao leitor. Idêntica distinção foi estabelecida por Gérard Genette (1972:72) em «Frontières du récit», incluído no volume *Figures II*, publicado pelas Éditions Seuil, em Paris. Inicialmente essa oposição diferenciava *narração* (*récit*) e *discurso*, porém, esta foi substituída por termos correspondentes: *história* (*diegese*) e *narração*. Vítor Aguiar e Silva (1974:43), em *A estrutura do romance*, alerta para o facto de, ainda que seja benéfica em termos operatórios a distinção, esta não se pode assumir como capaz de demarcar e caracterizar áreas autónomas.

do termo «tema», investigou-se o entendimento destes conceitos. Outra distinção introduzida é a de motivos dinâmicos *versus* estáticos<sup>21</sup>. Os dinâmicos são centrais e motores da *fabula*, inversamente a presença dos estáticos acentua-se na intriga.

Um outro estudioso, o professor Wolfgang Kayser (1978:51-75), reflecte sobre a importância do termo no mesmo contexto: «O motivo é uma situação típica que se repete, e, portanto, cheia de significado humano. Neste carácter de situação reside a capacidade de os motivos apontarem um ‘antes’ e um ‘depois’. A situação surgiu, e a sua tensão exige uma solução. Os motivos são dotados de força motriz, o que justifica afinal a sua designação de ‘motivo’ (proveniente etimologicamente do étimo latino *mouere*)».

Além dos críticos previamente apresentados, tanto Lubomír Doležěl como Cesare Segre aplicam os seus estudos ao texto narrativo, mais concretamente ao discurso narrativo.

Lubomír Doležěl (1972) apresenta um modelo, mas com três níveis, distinguindo o nível dos motivemas (ou seja, o das proposições que predicam um acto em relação a um actante); o da estrutura dos motivos, entendendo o motivo<sup>22</sup> como «uma proposição que predica uma acção em relação a uma personagem»; e o da textura dos motivos (subconjunto dos enunciados da intriga).

Cesare Segre (1985:349) pondera a valorização de três elementos na passagem do conceito motivo para o domínio dos estudos literários: unidade significativa mínima do texto; elemento germinal; elemento recorrente. Os vectores distintivos a considerar são o grau e a intensidade. O crítico italiano presume que a repetição exerce uma função de destaque, de persuasão e de sugestão.

O crítico (Segre, 1974:8) depois de reflectir sobre as posições teóricas de Skolovskij que «Per motivo [io] intendo la piú semplice unita narrativa che, sotto forma d’immagine, corrisponde alle svariate esigenze dell’intelletto primitivo o alle osservazioni quotidiane (...)» e de Veselovski que opunha «il semplice il motivo alla trama, dopo aver raggruppato come elementi semplici i motivi, definiti però in modo non univoco» (apud

---

<sup>21</sup> Esta oposição conceptual é retomada por uma série de estudiosos da narratologia, designadamente por Barthes, que distingue *funções* vs *indícios*; Greimas que opõe *predicados dinâmicos* a *predicados estáticos*; e Todorov que contrapõe *proposições atributivas* a *proposições verbais*. Note-se que as descrições são consideradas na terminologia de Veselovski e Tomachevskij *motivos estáticos*.

<sup>22</sup> Em rigor o conceito de motivo de Lubomír Doležěl resulta do alargamento de conceitos e termos de Alan Dundes (1972:104-114) à análise do texto narrativo



Segre, 1974:7), apresenta um modelo quadripartido, discriminando no texto narrativo quatro níveis: o discurso, a intriga, a fábula e o modelo narrativo.

Aguiar e Silva<sup>23</sup>, por sua vez, analisa o motivo como um macro-signo semântico que está presente nas obras de todos os modos e gêneros literários: «O motivo pode manifestar-se nos diversos modos, gêneros e subgêneros literários, embora exista uma correlação peculiar entre certos motivos e certos subgêneros». Para este autor torna-se difícil definir uma fronteira nítida entre motivo e tema, acrescentando, no entanto, que o motivo apresenta uma estrutura sémico-formal mais claramente delimitada e articulada do que o tema.

Como já se referiu anteriormente mantêm-se algumas reservas relativamente à aplicação do conceito motivo na área particular dos estudos narratológicos, pelo facto de a discussão se situar sobretudo ao nível da *fabula* e do enredo. Devem aproveitar-se dessas teorias alguns elementos que servem a presente proposta. De facto, continua manifesta a ideia de que o motivo é uma unidade menor, quando comparada com o tema, acrescenta-se ainda que se trata de um elemento que transita de obra para obra e permite acompanhar a evolução do tema. Acrescente-se ainda que um motivo não está necessariamente associado a um modo ou género específico, podendo ser transversal a todos eles.

Novamente se impõe a questão relativa ao entendimento, desta feita, acerca do conceito de motivo. Trata-se de um elemento materializador do tema, caracterizado pela sua capacidade de variação, de adopção por diversos gêneros e modos literários, de combinação com outros elementos com funções similares (motivos) na concretização de um tema. Com o tema partilha as peculiaridades de fazer parte de um repositório que a tradição literária pôs à disposição do escritor e da recursividade num autor, numa obra, em várias obras e em variados autores.

Regressando ao trabalho elaborado a propósito do *locus amoenus* na literatura portuguesa do Renascimento ao Maneirismo, provei ali (Vicente, 2007) que o motivo percorre múltiplos gêneros e diferentes modos literários, bem como desvelei a importância do motivo na evolução de diversos temas, nomeadamente os que se apresentaram como exemplos ao longo desta explanação. Para que não restem dúvidas sobre a constatação da

---

<sup>23</sup> O teorizador literário (Aguiar e Silva, 1991: 258-265) concebe ainda a possibilidade de os *topoi* se instituírem como macro-signos semânticos por estarem dotados da qualidade da transtemporalidade, ainda que sofrendo modulações ou transformações parcelares, mantendo porém a sua identidade reconhecível através de marcas sémicas e/ou formais.

ocorrência do motivo, enquanto tal, remete-se para a leitura da «Écloga dos Faunos», de Camões, entre muitos outros exemplos. Note-se que o *locus amoenus* não se reduz à presença circunscrita dos elementos que fariam dele um *topos*, segundo a perspectiva de Curtius. A maioria dos autores examinados lançou mão do motivo para concretizar diversos temas. É justamente a capacidade de variação que faz do *topos* um motivo, mas mais adiante haverá condições para se proceder rigorosamente a esta distinção, com base no entendimento que se faz do tópic.

Atente-se na seguinte transcrição que constitui um modelo no tocante ao uso do motivo na literatura portuguesa:

No Cume do Parnaso, duro monte  
De silvestre arvoredado rodeado,  
Nace uma cristalina e clara fonte,  
Donde um manso ribeiro derivado,  
Por cima d'alvas pedras, mansamente  
Vai correndo, suave e sossegado.  
O murmurar das ondas excelente  
Os pássaros excita que, cantando  
Fazem o monte verde mais contente.  
Tão claras vão as águas caminhando  
Que, no fundo, as pedrinhas delicadas,  
Se pode, uma a uma, estar contando.  
Não se verão ao redor pisadas  
De fera ou de pastor que ali chegasse,  
Porque do espesso monte são vedadas.

Erva se não verá que ali criasse  
O monte ameno, triste ou venenosa,  
Se não que lá no centro as igualasse  
O roxo lírio a par da branca rosa,  
A cecém branca e a flor que dos amantes  
A cor tem magoada e saudosa;  
Ali se vêem os mirtos circunstantes  
Que a cristalina Vénus encobriram  
Da companhia dos Faunos petulantes.  
Hortelã, majarona, ali respiram,  
Onde nem frio Inverno, ou quente Estio,  
As murcharam jamais, ou secas viram.  
Destarte vai seguindo o curso o rio,  
O monte inhabitado, e o deserto,  
Sempre com verdes árvores sombrio.  
Aqui uma linda Ninfa por acerto  
Perdida da fragueira companhia,  
A quem este alto monte era coberto  
Cansada já da caça vindo um dia,  
Quis descansar à sombra da floresta,  
E tirar nas mãos alvas da água fria.  
E vendo a novidade manifesta

Do sítio, e como as árvores co vento  
As calmas defendiam da alta sesta;  
Das aves o lascivo movimento,  
Que, em seus módulos versos ocupadas,  
As asas dão ao doce pensamento  
[...]  
Que ao outro dia fossem lhes rogava  
A lavar-se naquela fonte amena,  
Que tão fermosas águas distilava.  
[...]  
Quando as fermosas Ninfas a porfia  
Para o lugar do monte caminhavam,  
Rompendo a manhã roxa, alegre e fria (Camões, 1994:367-8).

Para o presente estudo interessam os motivos enquanto elementos conducentes à identificação do tema, e, por outro lado, na qualidade de elementos instituidores de relações intertextuais entre o texto em análise e outros textos, sejam eles do mesmo autor ou de outros autores e de outras épocas. A possibilidade de identificar variantes, como a maravilhosa, escatológica, paradisíaca, clássica, marítima e exótica, que se irão explorando, permite constatar as potencialidades de variação individualizadoras do motivo. A funcionalidade reservada ao motivo em causa será múltipla e diversa, reafirmando a classificação que se lhe atribui, como se constatará no capítulo referente às dimensões do *locus amoenus* na produção narrativa dinisiana e que, de resto, já se constatou em relação à produção literária portuguesa do final da Idade Média ao Maneirismo.

### 3.3.3 *Topos*

Resta neste momento esmiuçar a diferença entre motivo e *topos*, para que se complete o excuro delineado no início deste capítulo.

Na perspectiva de Zumthor, citado por Segre, os *topoi*, fazendo parte das «formas de conteúdo», são «tipos com uma predominância figurativa, francamente lexicalizados e sem marca sintáctica especial» (1981:114). Julga ainda o referido estudioso suíço que os *topoi* se encontram entre os estereótipos culturais.

Ernest Curtius foi quem mais se dedicou ao estudo do *topos*, construindo uma espécie de catálogo de tópicos literários desde a Antiguidade Clássica até à Idade Moderna. Explore-se o seu entendimento de *topos* na retórica clássica. Ali eram vistos como argumentos destinados a serem desenvolvidos em três géneros de discurso oratório, designadamente o deliberativo, o judicial e o demonstrativo. Na Idade Média a retórica alarga estes *clichés* utilizados na literatura «a todos os sectores da vida capazes de ser abarcados e modelados pela literatura» (apud Segre, 1981:99).

Este trabalho de Curtius constitui para Segre (1981) um reservatório de fórmulas alocutivas, sobreposições e contraposições encomiásticas, hipóstases, repertórios de metáforas, e até de descrições tradicionais de uma paisagem ideal.

Ao entendimento de Aristóteles, que perfilhava o *topos* como «uma asserção de validade aceitável, destinada a lançar as bases de um raciocínio, se não mesmo de um silogismo ou entimema» (Aristóteles), aproxima Curtius a visão de conceitos como «lieu commun», «commonplace», «lugar-comum», conotando trivialidade, banalidade, vulgaridade, repetição. O entimema corresponde, em termos retóricos, ao *argumentum*, evocado por Quintiliano. A retórica dispõe de categorias de *loci*, que interessam a esta pesquisa, nomeadamente os *loci a re* que permitem responder às perguntas «Onde?», fornecendo-nos o *argumentum a loco*, e «Quando?», questão introdutória do *argumentum a tempore* (Curtius, 1963).

Participando destas interpretações, em termos gerais, entendo (Vicente, 2007:22) os tópicos como *sententiae*, máximas do pensamento e da expressão.

Assim sendo, convém notar que a definição se centra na consagração pela tradição do valor aforístico destes *clichés*, utilizáveis em situações típicas.

Numa tentativa de esclarecimento do conceito, Segre (1982:116) elenca uma série de traços distintivos do *topos*, nomeadamente a presença de estruturas discursivas relativamente autónomas, de origem livresca (greco-latina), com rigidez em termos de elementos constitutivos, dotados de forte coesão interna com valências que o ligam a uma argumentação externa. Finalmente, considera que se trata de argumentos a instrumentalizar. Refere também que «o *topos* é um motivo codificado pela tradição cultural para ser aduzido como argumento». Reis e Lopes (1991:234), seguindo esta linha teórica, explicitam do seguinte modo o seu entendimento de *topos*: «um motivo codificado pela tradição cultural, uma estrutura figurativa dotada de forte coesão interna que reaparece constantemente na literatura».

A este propósito note-se a clarificação levada a cabo por Francisco Soares (2008) que reflecte relativamente ao *topos*, acrescentando que este «combina [esses] elementos numa fórmula já conhecida».

De certo modo, constituirá esta possibilidade de reconhecimento, por parte do leitor/receptor, a legitimação do entendimento do *topos* do *locus amoenus*, como o elemento que ocupa o último lugar numa hierarquia, instituída por Umberto Eco (1993:81-91), que pretende contribuir para as inferências baseadas em quadros intertextuais dos quais em muito depende a compreensão textual. Esclareça-se a integração destes quadros na exposição de Umberto Eco. Segundo o ensaísta, o leitor só poderá actualizar as estruturas discursivas pela confrontação da manifestação textual com o sistema de códigos e subcódigos que a língua lhe oferece, bem como com a competência enciclopédica para a qual essa língua reenvia. Para que esta operação se realize, o leitor terá de seguir alguns passos. Entre eles contam-se as «inferências baseadas em quadros textuais». A compreensão de um texto pelo leitor decorre de todas as outras leituras que possa ter feito e que contribuíram deste modo para a formação da sua competência intertextual. De seguida, aproxima estes quadros intertextuais dos *topoi* da retórica clássica e dos motivos de Veselovskij. Mas advoga como mais próximos dos seus quadros intertextuais os *motivos* como os entende Tomachevsky. Reconhece, contudo, a necessidade de estabelecer hierarquias e é isso mesmo que faz de imediato. São quatro as categorias em que se dividem: os quadros maiores, os quadros-motivo, os quadros situacionais e por último os *topoi* retóricos, onde insere as modalidades descritivas do *locus amoenus*. É interessante ressaltar que no âmbito dos quadros-motivo integra actores, sequências de acções e

molduras, exemplificando com o castelo tenebroso. A conclusão a que chega o professor de semiótica é que nem todos os leitores têm conhecimento destes quadros intertextuais, o que de certo modo limita a decodificação do texto.

Wolfgang Kayser entende os *topoi* como *clichés* fixos ou esquemas de pensar e de expressão, originários das literaturas clássicas e que, assinalando uma presença discreta, em alguns casos na Idade Média, reapareceram com todo o seu vigor no Renascimento. Uma investigação que promova o estudo dos *topoi* não desvirtua nem autores nem obras, antes promove o estudo da tradição literária através de «certas imagens fixas e concretas, de motivos ou de fórmulas estereotipadas e [...] persegue a tradição de certas maneiras técnicas de expressão» (1978:70-71).

Tendo como ponto de partida as propostas teóricas apresentadas, serão essenciais e distintivas algumas características individualizadoras do *topos*, que se divisarão de seguida. Trata-se de uma estrutura de forte coesão interna, que se mantém ao longo da tradição literária, não estando sujeita a modificações que a afastem do reconhecimento como *cliché* a utilizar em qualquer processo de actualização discursiva. Dotado de concretismo, peculiar nas línguas responsáveis pela sua génese (grego e latim), de rigidez em termos de constituição, o *topos* mantém-se imutável, constituindo estereótipos, ao longo de múltiplos textos e múltiplos autores.

Não deixará de se exemplificar a perspectiva que se adopta ao longo deste trabalho do conceito de *topos*, em consonância com o procedimento a propósito dos conceitos de tema e de motivo. A forte coesão interna leva a considerar o *topos* como a estrutura constituída pelos elementos elencados por Curtius: uma árvore, um prado, uma fonte ou um rio, a que se podem juntar o canto das aves, flores e o sopro da brisa. Sempre que estes elementos figurem no texto, está-se na presença do tópico. Na generalidade, o *topos* utilizado como *argumentum a loco* surge para garantir o enquadramento cénico.

Atente-se nos dois exemplos seguintes, um de Frei Heitor Pinto e outro de Bernardim Ribeiro, para aí se constatar a presença do *topos*:

[...] assentemo-nos ao longo desta fresca ribeira,  
debaixo destas sombrias árvores, e estaremos descansando  
um pouco, apascentando os olhos com a vista dos verdes  
campos, e os ânimos com o contentamento de alguma boa e  
honesto prática (Pinto, 1940:83).

Este vale por onde correm estas águas claras que vedes, os altos arvoredos de espessas sombras sobre a verde erva, as flores que por aqui aparecem e a seu prazer se estendem, ribeiras desta água fria, doces moradas e pousos das sós deleitosas aves são tão conformes a maus cuidados, que o mais do tempo, que o sol assegura à terra (Ribeiro, 1950: 7-10).

A variedade e funcionalidade que o *topos* irá adquirindo, nas várias obras e ao longo dos períodos literários, conferir-lhe-á a denominação de motivo e permitirá identificar a mudança de códigos literários vigentes, em função dos elementos que se privilegiam, sofrendo *amplificatio*, ou dos que se abandonam, ou ainda dos que se renovam. A presença do motivo ou do *topos* servirá a construção de um tema, independentemente da sua natureza.

Neste sentido, não se poderá estar mais de acordo com a afirmação de Weisstein quando assevera «Al comparatista que también se preocupe de la historia de los temas le interesaría sobre todo saber como se llevó a cabo la conversión de un tópico en motivo (*locus amoenus*) o en tema (el mundo como escenario) y si además de los motivos y temas, que en última instancia no son sino *topoi* ampliados, hay otros que no han pasado de serlo» (1975:294).

### 3.4 O conceito de macroestrutura

A discussão levada a cabo até este momento remete o debate fundamentalmente para o domínio da sintaxe do texto e de forma particular para a sintaxe da diegese. Como se viu, a narratologia procurou formular quadros modelares no intuito de descrever a sintaxe da diegese, ou seja, analisar a forma como os eventos se combinam e articulam no eixo sintagmático. Neste esquema de análise estruturalista, que visa a detecção das unidades funcionais mínimas da sintagmática diegética, engastou a questionação de conceitos como motivo e tema na secção anterior.



O presente estudo não se circunscreverá a este nível de análise, que concentra a sua atenção na sucessão de acções no texto narrativo, mesmo que o *locus amoenus* estabeleça indelevelmente relações com este. Bastará lembrar que uma história é composta não só por uma sequência de acções, mas também por retratos, por descrições de meios, enfim por outros elementos significativos no entendimento global do texto.

A tentativa para compreender aquilo de que trata um texto, a partir de um exercício de leitura, coloca-nos diante de uma perspectiva de abordagem supratextual, afastando-nos dos elementos particulares que efectivam o texto no plano discursivo. Neste sentido, Ana Cristina da Costa Alves Ermida (2002:262) afirma que «compreender a significação da narrativa nesse plano (supra-sequencial) é um exercício de síntese em que é frequente fazer-se uso de categorias macroestruturais como tema, motivo ou tópico».

Dentro de um quadro teórico formulado pela mão de van Dijk<sup>24</sup> surge o conceito de macroestrutura, aplicado com o intuito de descrever a estrutura semântica global de um texto. A justificação do autor para a existência destas macroestruturas encontra-se na configuração do resumo, resultante precisamente da capacidade de o leitor, através de um conjunto de regras, reduzir a informação de um texto a um conjunto escasso de macroproposições.

O conceito de macroestrutura é correlato de *topic* que emprega Umberto Eco (1993:92-97). Para o autor, o *topic* é «um instrumento metatextual», um «esquema abduativo», resultante de uma proposta feita pelo leitor, de índole pragmática. A determinação do *topic*, ou tema, resulta de um processo de inferência e relaciona-se com a preservação da coerência do texto.

Para que ao nível de organização semântica supraestrutural - a macroestrutura - o leitor seja capaz de formular uma macroproposição é necessário que o mesmo disponha e recorra a um princípio organizador que van Dijk designa por *frame*. Segundo o autor, este princípio é composto por um conjunto de proposições guardadas na memória do leitor, dependentes do conhecimento que detém do mundo.

Ora, se para o conceito de macroestrutura Umberto Eco dispunha do termo *topic*, para o de *frame* apresenta o de «quadros comuns» (1993:81-91). Este conceito reporta-se precisamente a um dos passos que o leitor deve dar com vista à actualização das estruturas

---

<sup>24</sup> O quinto capítulo de van Dijk, T. (1977), intitulado «Macro-structures» remete para este conceito, se bem que a obra de maior importância nesta questão seja, indubitavelmente, Teun A. van Dijk (1980).

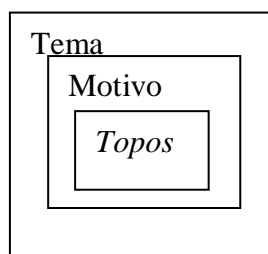
discursivas de que já se falou previamente. A propósito da obra *Un drame bien parisien*, o autor transcreve a seguinte passagem «La main levé, l'œil dur, la moustache telle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite...». O seu intuito é mostrar que a leitura da passagem aponta a existência de um *quadro* - o da discussão violenta, que é nada mais, nada menos do que um «texto virtual, ou uma história condensada», que possibilita uma inferência (Raoul prepara-se para bater em Marguerite), determinada pelo quadro já enunciado. O conjunto de informações comportadas por estes quadros permite ao leitor esperar que ocorram determinadas consequências, ou, se as suas expectativas não se concretizarem, permite-lhe saber o que deve fazer. Neste caso concreto, a inferência basear-se-á num *quadro* que o escritor define como «discussão violenta».

O contributo de Oswald Ducrot e Jean-Marie Schaeffer em «Motif, Thème et Fonction», inserto no *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (1995:638-650), permite sistematizar, a título conclusivo, a forma como os conceitos em debate se organizam. Os estudiosos concebem a organização triádica das disciplinas que se dedicam ao estudo do conteúdo dos textos. São elas: a interpretação temática, entendida como interacção textual de unidades semânticas; a taxonomia dos motivos, cuja intenção será a construção de uma classificação paradigmática: e, por fim, a análise funcional, que pretende propor uma teoria da estruturação temática, ao nível paradigmático e sintagmático. Interessa considerar mais de perto a taxonomia dos motivos, pelo seu âmbito transtextual. Nela distinguem os investigadores quatro aproximações diferentes: o estudo diacrónico e comparativo de um *tema*; a *Stoffgeschichte* e a *Motivforschung*, que pretendem estabelecer uma tipologia de *sujets* e de motivos; e, finalmente, o estudo comparativo e evolutivo de motivos historicamente pregnantes, dotados de uma configuração estável (*topos*).

Partindo do que ficou dito, será neste último tipo de aproximação que melhor se enquadrará o presente trabalho, esclarecendo, porém, que o conceito de motivo corresponde em última análise à *amplificatio* do *topos*. Não se devem, pois, menosprezar os contributos que eventualmente este trabalho possa trazer ao estudo cronológico e comparativo dos temas.

As definições que constam de dois dicionários corroboram este entendimento de tema/motivo/*topos*. Trata-se do *Dictionnaire des Termes Littéraires* (Gorp, 2005) e do *Dicionário de Termos Literários* (Moisés, 1985). Das entradas relativas aos termos em

questão depreende-se uma relação de grau de abstracção que poderia ser representada num esquema do seguinte género:





#### 4. O CONCEITO DE LOCUS AMOENUS

Forme de description de la nature d'où a disparu la référence à un paysage concret.  
L'auteur dépeint un endroit idyllique, rêvé ou imaginé; le temps s'estompe et les contours naturels s'évanouissent. Aussi le locus amoenus est-il le lieu où l'on peut se délivrer des responsabilités et des frustrations émotionnelles qu'impose la vie quotidienne [...] (Gorp, 1998:286)

Expostos os conceitos terminológicos de tema, motivo e *topos*, que nortearão o presente trabalho, é peremptória a necessidade, numa perspectiva de clarificação, de definição do conceito de *locus amoenus*.

A amenidade e serenidade da natureza, composta por uma ou mais árvores, por um prado verde ou florido, por uma fonte ou um riacho, aos quais se podem juntar o canto das aves e o sopro da brisa, caracterizam inequivocamente o *locus amoenus*, segundo a definição que dele elaborou a crítica literária<sup>25</sup>.

A descrição *sui generis* de uma paisagem idealizada, em resultado quer dos elementos que a compõem, quer do ambiente que a envolve, configura genericamente o conceito de *locus amoenus*. Esta representação da natureza revela uma tendência manifesta para a transfiguração e embelezamento e consequentemente para a idealização e estilização.

Algumas questões se colocam desde logo, designadamente as que se referem ao aparecimento da expressão *locus amoenus*, ao seu significado, a que géneros se associa a presença do *topos*/ motivo e às razões que justificaram o seu aparecimento.

Mas afinal, quando surgiu pela primeira vez esta expressão?

---

<sup>25</sup> Para um aprofundamento desta matéria cf. sobretudo o capítulo X de Curtius, E. (1963); Schönbeck, G. (1962); Mugellesi, R. (1975:1-17), Avalor, D'Arco Silvio (1977:107-129); Adam, J.-M. (1993:40-49).

Averigúe-se com algum pormenor a origem da expressão *locus amoenus* em termos literários. Curtius (1963) seguiu o rastro do aparecimento da associação do adjetivo ao nome, na obra *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Obra a que, aliás, ao longo deste capítulo se atenderá proximamente pela importância que teve no estudo do lugar aprazível na Antiguidade Clássica e na Idade Média. Nela o estudioso constatou que o adjetivo *amoenus* surge em vários autores clássicos associado ao termo *locus*. Uma leitura rápida da obra de Horácio (*Ars* 16-19), em que o poeta proíbe o uso deste *topos* na épica, por considerar que não se adequa ao género, revelará a aceitação desde então do termo técnico, ainda que não se encontre teorizada a sua utilização: «[...] cum lucus et ara Dianae/ et properantis aquae per amoenos ambitus agros/ aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus./ sed nunc non erat his locus [...]» «[...] ao descrever o bosque e o altar de Diana, as curvas de rápidos ribeiros por amenos campos, ou o Reno ou o chuvoso arco-íris; ali, porém, não cabiam tais descrições [...]» (Fernandes: 53). Não é, no entanto, esta posição de Horácio que inibe o contributo de Virgílio na construção da paisagem ideal, como se terá oportunidade de constatar. Por outro lado, lançando alguma dúvida sobre o entendimento que o mesmo tem da propriedade ou não do aparecimento do *topos*, não se coíbe de designar a sua *villa Sabina* como *amoenum* no *Carm.* 1.17.1.

De igual modo, emerge a expressão num comentário de Sérvio, a propósito precisamente do verso 734 da *Eneida*. Sustenta o referido autor (A. 5.734): «Amoena sunt loca solius voluptatis plena» «Amenos são os lugares só de prazer». A remissão para a ligação entre o lugar ameno e o amor e mais concretamente a *voluptas* é imediata.

Ressalte-se porém que já muito antes, no século I a.C., Salústio (*Cat.*11.5.) sustentara esta íntima conexão: «Loca amoena, uoluptaria, facile in otio ferocis (es) militum animos molliuerant». «Os lugares amenos, dados aos prazeres, tinham enfraquecido os ânimos ferozes dos soldados com momentos de repouso». Da mesma altura (séc I a.C.) data uma carta de Cícero (*Fam.* 7. 20. 2), onde se lê: «[...] deinde tuam domum tuosque agros, eaque remoto, salubri, amoeno loco», «[...] além disso a tua casa e os teus campos, e aquela num lugar remoto, sadio, ameno».

A ocorrência do termo técnico verifica-se pela primeira vez em Isidoro de Sevilha, interpretado numa acepção meramente geomorfológica, como se poderá facilmente constatar, conforme à interpretação de Sérvio e à esquematização facultada pelo próprio autor. Sto. Isidoro (*Etym.* 14.8.33), mencionados lugares como ilhas, promontórios,

montanhas, bosques e desertos, entre outros, indica o próximo nome da lista «loca amoena», entendido deste modo: «Amoena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem praestant et ad se amanda praestant et ad se amanda adliciant». «Varrão diz que os lugares amenos são assim chamados porque por só propiciarem amor e por nos aliciarem a amá-los» (Pinho, 1995).

Já nos poemas homéricos surgira o vale de Tempe, na Tessália, em clara remissão para um espaço geográfico concreto. Este local descobre-se em Plínio (*Nat.* 4.8.), onde se lê:

In eo cursu Tempe vocant, V' passuum longitudine et ferme sesquiugeri latitudine, ultra visum hominis attolentibus se dextra laevaque leniter conuexis iugis, intus silva late viridante, ac labitur Penius viridis calculo, amoenus circa ripas gramine, canorus avium concentu. Accipit amnem Horcon nec recipiti, sed olei modo supernatantem, ut dictum est Homero, brevi spatio portatum abdicat, poenales aquas dirisque genitas argenteis suis misceri recusans<sup>26</sup>.

Neste curso se encontra o chamado Vale do Tempe, 5 milhas de comprimento e quase um acre e meio de largura, com montanhas de suaves encostas, erguidas para além da vista do homem, tanto à sua direita como à sua esquerda, com um extenso e luxuriante bosque no meio, e desliza o verde Pénio nos seixos, com calma contorna os bancos de erva, em harmonia com o canto das aves. Recolhe do rio Hórcon o fluxo e não o acolhe, mas, depois de o ter transportado apenas por um breve momento, abdica do que, nas palavras de Homero (cf. *Il.* 2.751ss.), corre à sua tona como o azeite, por recusar permitir que águas concebidas para o serviço das Fúrias se misturem com a sua corrente de prata<sup>27</sup>.

Na literatura latina, surge também o *locus amoenus* na écloga dotada de índole encomiástica. É Quintiliano (*Inst.* 3.7.27) quem constata este facto: «Est [laus] et locorum,

---

<sup>26</sup> Cf. *Nat.* 15.31.

<sup>27</sup> A tradução é o resultado de um trabalho conjunto com o Doutor Paulo Sérgio Margarido, do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, como acontecerá com outras. Sempre que não houver indicação da referência ao autor da tradução e respectiva data da obra, ela será da responsabilidade da autora.

qualis Siciliae apud Ciceronem, in quibus similiter speciem et utilitatem intuemur, speciem maritimis, planis, amoenis, utilitatem salubribus, fertilibus». «Pode também fazer-se o <elogio> dos lugares, como o da Sicília em Cícero, nos quais se toma em igual consideração a beleza e a utilidade, beleza para as costas marítimas, as planícies ou os lugares amenos, a utilidade para os lugares salubres ou férteis»<sup>28</sup>.

Para se abarcar a amplitude deste conceito é fundamental recuar até à tradição literária subjacente às descrições de paisagens, onde ele ocorre.

Ao retroceder-se à tradição literária grega, encontrar-se-ão, por certo, diversas descrições da paisagem. Bastará relembrar os poemas épicos de Homero, *Odisseia* e *Ilíada*, para assomar à lembrança a contemplação de diversos quadros descritivos de que apenas se mencionam dois exemplos: a ilha dos Feaces (cf. *Od.* 9.32 e ss.) e os jardins de Alcínoo (cf. *Od.* 7.112 e ss.). Os frutos, as árvores, a água, em suma, elementos deleitosos e encantadores marcam a especificidade destes lugares. Os sucedâneos de Homero souberam aproveitar este filão. Estes lugares são, por norma, habitados por homens ou deuses. Neles se deleitam uns e descansam outros. Será esta noção que preside à afirmação registada por Newlands (1984:2) que vê no *locus amoenus* um espaço consentâneo com «classical ideals [...] not wild, hostile, or remote from human civilization but... nearly always inhabited».

Para servir homens e divindades que requisitos se exigem ao lugar ameno? Dele devem fazer parte a sombra, uma árvore, ou mais, uma fonte ou um arroio, um banco relvado que possa assim tornar-se um assento. Estes elementos formam para Hinds a «grammar» da paisagem amena (2002:124). Uma gruta serve também, por vezes, este intento.

Por norma, este cenário tanto serve de enquadramento a um discurso filosófico, como o de Sócrates e Fedro, no *Banquete*, de Platão, como a um concurso poético, na época helenística. A Teócrito se reconhece a autoria da poesia pastoril, inspirada na Sicília. São os pastores que na sua obra estabelecem estes duelos bucólicos, como acontecerá tal-qualmente com Virgílio. A conexão destes espaços com o amor patenteia-se analogamente em várias obras. Destarte não é a primeira vez que se nos depara esta união (McIntyre, 2008). Porém, a existência de um conjunto de motivos eróticos a ela associados não possibilitou o desenvolvimento e perpetuação da elegia amorosa.

---

<sup>28</sup> Tradução livre da autora do trabalho.



Em contraposição, a Arcádia foi continuamente renovada e redescoberta. Decorre essa capacidade do facto de não se estabelecer uma dependência de motivos relativamente a um determinado género ou forma poética. A Arcádia acabou por fazer o seu percurso até ao Renascimento, através do romance *Dáfnis e Cloé*, de Longo de Lesbos, datado do séc II (Hunter, 1983). E foi precisamente da novela que a poesia pastoril posterior pôde integrar a écloga do Renascimento, por exemplo, não sem deixar de registar a sua presença no modo dramático na *Aminta*, de Tasso, como argumentou Alana Shilling (2003:31-40).

Curtius, para verificar até que ponto os poetas da Idade Média receberam esta herança clássica, sistematizou os momentos fundamentais na teorização deste legado, detendo sobretudo a sua atenção sobre a retórica do final da Antiguidade. Três são as frentes em que figura a hipótese de emergência da descrição da paisagem. Por um lado, infere a plausível dependência da descrição poética da prosa retórica, retrocedendo a Aristóteles, em cuja sistematização procura identificar a divisão da retórica subjacente à descrição da paisagem; por outro, não esquece a possibilidade de o aparecimento da descrição daquela paisagem ser «regulamentado» pela *inventio* da oratória epidíctica; acrescenta ainda aquela divisão da retórica que acolhe as figuras – a *elocutio*.

Seguindo de perto a teoria aristotélica exposta por Lausberg (1993), que é também a que consta da análise de Curtius, verifica-se que entre as provas a descobrir pelo orador se encontram os silogismos, ou entimemas ou ainda *argumenti*. A retórica fornecia aos oradores categorias gerais «loci», que se dividiam em *loci a personna* e *loci a re*, procurando responder a questões diversas como sendo, no primeiro caso, idade, sexo, educação; e no segundo a perguntas como «Quando», «Onde», «Porquê», ou «Como». Na verdade, de entre os indicados, são os *argumenti a re* que evidentemente se afiguram como objecto de interesse.

Por sua vez os *topoi a re* são novamente elaborados e divididos, ocasionando o *argumentum a loco* e o *argumentum a re* que fundamentarão a nossa argumentação concernente à elaboração da descrição da paisagem, respondendo às questões *Ubi?* e *Quando?*. O primeiro argumento procurará determinar o lugar onde a matéria ocorreu e o segundo argumento pretenderá descortinar quando (estação do ano, momento do dia, ...) aconteceu. Dado que a origem destes argumentos estava associada a diversos géneros da retórica: judicial, deliberativa e epidíctica, encontrar-se-ão nos mais diversos géneros na Idade Média e naturalmente na produção literária posterior.

Destarte, e atendendo ao que ficou dito, na Idade Média, similarmente ao que acontecera na Antiguidade Clássica, em que faziam parte integrante da discussão das figuras, como houve oportunidade de ver, os argumentos da retórica foram transferidos para a descrição da natureza (Lausberg, 1993).

O certo é que, em termos formais, apenas com Curtius se reconheceu a existência retórico-poética independente do *locus amoenus*, a despeito de ter constituído desde o séc. VI o principal motivo utilizado nas descrições da natureza. E, se bem que em Teócrito e Virgílio a sua função fosse meramente decorativa, em alguns casos, rapidamente se desvinculou deste contexto e se assumiu como descrição retórica, retomada na Idade Média e posteriormente por vários poetas e prosadores.

Terminado este excursus, recorrer-se-á a dois exemplos significativos do *locus amoenus*. O primeiro figura nos versos de Petrónio (*Sat.* 131.), que efectivamente constituem um modelo de *locus amoenus* e datam do séc. I da era cristã. Ali podem ler-se os versos:

Mobilis aestivas platanus diffuderat umbras/ et  
baxis redimita Daphne tremulaeque cupressus/ et circum  
tonsae trepidanti vertice pinus./ Has inter [arbores] ludebat  
aquis errantibus amnis/ spumeus, et querulo vexabat rore  
lapillos./ Dignus amore locus: testis silvestris aedon/ atque  
urbana Procne, quae circum gramina fusae/ et molles violas  
cantu sua rura colebant.

O plátano móvel espalhava a sua sombra estival, assim como Dafne, coroada de bagas, e o cipreste instável, e, à sua volta, os pinheiros de tremulantes copas tonsuradas. Um riacho de águas errantes e cheias de espuma deslizava por ali e, murmuro, fazia rolar os seixos. Lugar ideal para o amor: testemunhas o rouxinol da floresta e Procne, amiga das cidades que, um pouco por toda a parte, em redor das ervas e das tenras violetas, animavam com os seus cantos este domínio que era o deles (Petrônio, 1973:151).

O segundo ficou a dever-se a Tiberiano, que nos finais da Antiguidade nos oferece um dos mais belos exemplares do motivo. Apresenta-se, sem delongas, para se partilhar da opinião de Curtius:

Amnis ibat inter arua valle fusus frigida, / luce ridens calculorum,  
flore pictus herbido. / Caerulas superne laurus et virecta myrtea/ leniter  
motabat aura blandiente sibilo. / Subter autem molle gramen flore adulto  
creuerat; / et croco solum rubebat et lucebat liliis, / et nemus fragrabat  
omne violarum <sub> spiritu. / Inter ista dona veris gemmeasque gratias/  
omnium regina odororum vel colorum Lucifer/ auriflora praeminebat,  
flamma Diones, rosa. / Roscidum nemus rigebat inter uda gramina:/ fonte  
crebro murmurabant hinc et inde riuuli, / antra muscus et virentes intus  
<hederae> vinxerant, / qua fluenta labitunda guttis ibant lucidis. / Has per  
umbras omnis ales plus canora quam putes/ cantibus uernis strepebat et  
susurris dulcibus; / his loquentis murmur amnis concinebat frondibus, /  
quis melos uocalis aurae musa Zephyri mouerat. / Sic euntem per uirecta  
pulchra odora et musica / ales amnis aura lucus flos et umbra iuuerat.

Pelos campos corria um rio, difuso por fresco vale, / a rir por  
entre o brilho dos seixos, ornado de floridas plantas. / Cerúleas cores  
suavemente brandia no alto o loureiro / e verde, a murta, aos sussurros de  
encantadora brisa. / Por baixo, crescera a tenra grama com a riqueza das  
flores para dote, / e de açafão o solo se coloria e luzia com lírios. / Então  
o bosque exalava, todo ele, fragrância de violetas. / Entre estes dons da  
primavera, entre as suas adornadas grinaldas, / sobressaía a rainha de  
todos os perfumes e a Estrela / dotada das mais belas cores, a flor dourada  
e a chama de Díone - a rosa. Orvalhadas estavam hirtas as árvores com a  
viçosa grama aos pés: / de fonte generosa manavam, a murmurar por aqui  
e por ali, os riachos, / às grutas, o musgo e as viçosas heras as forravam  
(recobriam) por dentro, / por onde regatos em suave fluxo deslizavam  
com suas gotas brilhantes. / Por aquelas sombras, cada ave, mais  
melodiosa do que se pode imaginar, / cantos primaveris trinava e doces  
sussuros; / aqui se harmonizava o murmúrio do expressivo riacho com as

folhas, / que a brisa musical do Zéfiro arrastara para a melodia. / Assim a quem caminhou por belos vergéis, os odores e a música, as aves, os rios, a brisa, o bosque, as flores e a sombra causaram prazer<sup>29</sup>.

A leitura da passagem no original e na tradução autoriza o destaque do rigor manifesto em termos estruturais: são seis os ingredientes do *locus amoenus* que o autor explora. Demais a descrição segue a orientação de cima para baixo. Ao que parece, a composição constitui-se com base numérica, por ter vinte versos. O vinte é designado pelos teóricos como «número redondo». Há ainda a acrescentar que a enfatização das percepções sensoriais se produz e ordena quer em termos formais, quer em termos conceptuais. Ressalte-se a este propósito a importância do último verso que funciona como síntese cumulativa desta perspectiva (Curtius, 1963:197).

Ainda que sejam inegáveis os valiosos contributos do estudo de Curtius, é forçoso apoiar uma das críticas anunciadas por M. R. Lida Malkiel (1975:305), ao apontar a atracção do estudioso pelo *topos*, relegando o valor que aquele adquire ao ser recriado e diversificado, isto é, quando deixa de ser *topos* e passa a ser motivo.

Na crítica literária mais recente, o lugar ameno, ainda que dotado de todas as características que o individualizam e fazem parte da tradição literária, recebe a designação de «eutopia» em contraponto com a noção de «distopia». Alexandre Pinheiro Torres, ao analisar os códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, observou a mudança sofrida pela concepção de códigos edénicos do ponto de vista de Jacinto e Zé Fernandes. O decurso do tempo implica alterações na forma como se entende a «eutopia» e a «distopia». Jacinto inicialmente não concebe um lugar eutópico, sem a presença da «civilização». Com o passar do tempo e o desmoronar deste mundo civilizacional parisiense, a personagem acabará por substituir a cidade pelo campo, correspondendo esta substituição à de «paraíso artificial» por um «paraíso natural». Zé Fernandes assume a sua inadaptação e o seu desagrado relativamente ao que considera distopia – a «civilização» e a «cultura» que tão do agrado são (pelo menos temporariamente) de Jacinto. E é precisamente ele quem abrirá a porta do verdadeiro paraíso a Jacinto – a porta da eutopia de Guiães. Este contributo fê-lo ver na natureza a recuperação do paraíso perdido. Este

---

<sup>29</sup> A tradução resulta de uma colaboração activa entre a autora deste trabalho e do Doutor Paulo Sérgio Margarido, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

estado de graça não resistirá muito tempo. Os problemas também existem naquela Arcádia, do mesmo modo que existiam em Paris. Despertada a sua consciência social, é tempo de procurar mitigar os males que invadem o seu lugar de eutopia, para assim tentar manter uma espécie de reduto de lugar edênico, enquanto o mundo avança na criação de espaços distópicos (Torres, 1976).

Ganim (1997) estabelece uma contraposição análoga, ao analisar os *Théorèmes*, de La Ceppède. Os espaços de eutopia e distopia são respectivamente o Monte das Oliveiras e Jerusalém. O autor parte da figuração da natureza para metaforizar a corrupção humana, representada na Babilónia, que identifica com Jerusalém. O *locus amoenus* continua a servir de enquadramento para os amantes. Porém, os amantes não são já os pastores, mas Cristo e o devoto. As raízes da obra prendem-se inegavelmente às *Sagradas Escrituras*, designadamente ao «Génese» e aos «Salmos», a par das influências de Virgílio e de Ovídio. Entre os traços peculiares do autor mantuam-se encontra-se a tensão entre os espaços metropolitanos e os rústicos. O espaço rústico, configurado na sua dimensão sagrada, coincide com o *locus amoenus*, ao invés do metropolitano, onde sobressai a artificial depravação, identificado com o *locus terribilis*. Esta dicotomia pode observar-se nos *Théorèmes*, em que Cristo é representado a sair de um pequeno jardim propício à reflexão, à meditação, pela própria solitude que lhe é inerente. O abandono das preocupações citadinas impõe-se como condição necessária ao exercício da espiritualidade. O êxodo do espaço urbano para o rural implica transformações físicas e metafísicas que o autor enuncia ao longo do artigo. Tanto o poeta como o leitor são convidados a partilharem desta transfiguração imputada pela experiência ascética e religiosa. Contudo, o *locus amoenus* oculta uma ameaça, pois o homem terá de se sujeitar a uma prova dura, que evidenciará ou não a sua capacidade de perseverança espiritual. O homem não pode permanecer eternamente neste lugar. Ele, como devoto a Cristo, deverá acompanhá-lo na última caminhada até Jerusalém. O autor entende o jardim como o exemplo de tranquilidade e reflexão, porém o homem devoto deve provar ser capaz de preservar a sua fé e devoção no meio do mal, da corrupção que caracteriza o ambiente citadino.

Contrariamente ao que acontece em *A Cidade e as Serras*, em que o espaço urbano se opõe vivamente ao campestre, na obra de Marie Luise Kaschnitz, como evidenciou Celeste Henriques de Souza, o *locus amoenus* conjuga inusitadamente aqueles dois espaços. A análise do poema «Bem-te-vi», produto de uma viagem cujo destino foi o

Brasil, prova a retoma do *locus amoenus* tradicional e a criação de uma variante, associada ao contexto pós-guerra na Alemanha. O espaço descrito naquele poema revela, por um lado, a angústia e o repúdio provocados pela destruição, resultante da segunda grande guerra e, por outro, a aspiração a recuperar uma vida pacífica e feliz que se perdeu (Souza, 1989).

## **4.1 O *locus amoenus* – As origens**

Asseverou-se já que o *locus amoenus* surgiu muito antes da existência da literatura portuguesa. Esclareceu-se também atempadamente que as línguas e literaturas clássicas exerceram, desde muito cedo, uma influência determinante em toda a produção literária nacional. Obviamente a leitura das obras dos autores clássicos condiciona a produção numa linha de continuidade ou de subversão dos códigos literários elevados à condição de cânone na literatura greco-romana. Não se restringirá a investigação a esta influência, sem dúvida determinante, mas alargar-se-á o seu âmbito a outros ecos. De seguida, analisar-se-á de forma mais minuciosa o contributo da tradição grega, latina, cristã e italiana para a concepção de *locus amoenus* a que os autores portugueses recorrerão mais tarde.

### **4.1.1 A tradição grega**

Muito embora não seja exemplar único da ocorrência da representação do lugar ameno idealizado na produção poética grega, o seu valor é, evidentemente, emblemático nos poemas homéricos. Alude-se particularmente à descrição da ilha de Calipso na *Od.* 5. 61-73, limitando-se a referência concretamente à gruta da deusa.

Nesta descrição surgem lexemas que são usados pela primeira vez na construção de um ambiente aprazível, designadamente o amieiro, as corujas, os falcões, as gralhas marinhas, os cachos, as violetas e a salsa.

“Υλη δὲ σπέος ἀμφὶ πεφύκει τηλεθόωσα,  
κλήθρη τ’ αἴγειρός τε καὶ εὐώδης κυπάρισσος.  
ἔνθα δέ τ’ ὄρνιθες τανυσίπτεροι εὐνάζοντο,  
σκῶπές τ’ ἱρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορῶναι  
εἰνάλιαι, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν.  
ἡ δ’ αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπείους γλαφυροῖο  
ἡμερὶς ἡβώωσα, τεθήλει δὲ σταφυλῆσι.  
κρῆναι δ’ ἐξείης πίσυρες ρέον ὕδατι λευκῷ,  
πλησίαι ἀλλήλων τετραμμέναι ἄλλυδις ἄλλη.  
ἀμφὶ δὲ λειμῶνες μαλακοὶ ἴου ἡδὲ σελίνου θήλεον.

À volta da caverna crescia uma floresta frondosa,  
de álamos, choupos e ciprestes odoríferos.  
Aí nidificavam as aves de asas largas,  
corujas, milhafres e alcatrazes de grandes línguas,  
aves que vivem no mar e nele têm seu labor.  
Ao pé da gruta escavada, estendia-se uma vinha  
forte: desentranhava-se em cachos.  
Havia a seguir quatro fontes, que deitavam  
água clara, cerca umas das outras, mas em direcções diversas.

Em volta prados macios, floridos de violetas e aipo (Pereira, 1998:55).

Este espaço ainda que ofereça descanso ao viajante, não deixa de se impor como lugar que mantém o herói afastado da concretização da sua missão, como que alienado (McIntyre, 2008:13). Outros momentos da obra remetem para este papel do *locus amoenus*, enquanto espaço de restauração de forças, de descanso e até de refúgio (Schönbeck, 1962:70-77)<sup>30</sup>. O *locus amoenus* de Homero não se destina a ser habitado pelos homens, existindo sobretudo como contraponto da realidade que espera o herói em Ítaca. Por outro lado, as actividades que se desenrolam neste espaço ameno estão sobretudo relacionadas com o culto religioso, perfeitamente conforme à transcendência do lugar (McIntyre, 2008:14). Este passo da *Odisseia*, a par de outros dos quais apenas nos interessa a descrição dos jardins de Alcínoo (7.112-132), são integrados por Martínez (2008:289) na categoria correspondente a «El jardín homérico» e entendidos como os primeiros exemplos de descrição de jardins. Relembrem-se os versos que descrevem os jardins de Alcínoo:

[...] ἔκτοσθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων

τετράγυος περὶ δ' ἔρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.

ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθόωντα,

ὄγχυαι καὶ ῥοιαί καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι

συκέαι τε γλυκεραί καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.

τάων οὐ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει

χείματος οὐδὲ θέρευς ἐπετήσιος ἄλλα μάλ' αἰεὶ

Ζεφυρίη πνεῖουσα τὰ μὲν φύει, ἀλλὰ δὲ πέσσει.

ὄγχνη ἐπ' ὄγχνη γηράσκει, μῆλον δ' μῆλον,

<sup>30</sup> Homero (*Od.* 5. 441-93) mostra como Ulisses, tendo abandonado a ilha de Calipso e depois de ter sido acometido por uma tempestade desencadeada por Posídon, chega cansado, sem forças, a uma terra e no meio de um bosque encontra a tranquilidade de um lugar ameno que o abriga e lhe permite restaurar o corpo e o espírito. De idêntico modo, em *Od.* 9. 116-51, Ulisses descreve a Alcínoo uma ilha, situada em frente à ilha dos Ciclopes, onde ele e os seus companheiros encontraram protecção e refúgio. Esta ilha fértil proviu os marinheiros de tudo o que necessitavam e caracteriza-se pela total amenidade.



αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλή, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ.

ἔνθα δὲ οἱ πολύκαρπος ἄλωι ἐρρίζωται,

τῆς ἕτερον μὲν θειλόπεδον λευρῷ ἐνὶ χώρῳ

τέρσεται ἡελίῳ ἕτερας δ' ἄρα τε τρυγώσιν,

ἄλλας δὲ τραπέουσι πάροιθε δὲ τ' ὄμφακές εἰσιν

ἄνθος ἀφιεῖσαι, ἕτεραι δ' ὑποπερκάζουσιν.

ἔνθα δὲ κοσμηταὶ παρὰ νείατον ὄρχον

παντοῖαι πεφύασιν, ἐπηετανὸν γανόωσαι

ἐν δὲ δύω κρῆναι ἢ μὲν τ' ἀνὰ κῆπον ἅπαντα

σκίδνεται, ἢ δ' ἐτέρωθεν ὑπ' αὐλῆς οὐδὸν ἴησι

πρὸς δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.

[...] fora do pátio, começando junto às portas, estendia-se

o enorme pomar, com uma sebe de cada um dos lados.

Nele crescem altas árvores, muito frondosas,

Pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes;

Figueiras que davam figos doces e viçosas oliveiras.

Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer

No inverno nem no verão, mas dura todo o ano.

Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros.

A pêra amadurece sobre outra pêra; a maçã sobre outra maçã;

Cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo.

Aí está também enraizada a vinha com muitas videiras:  
Parte dela é em um local plano de temperatura amena,  
Seco pelo sol; na outra, homens apanham uvas.  
Outras uvas são pisadas. À frente estão uvas verdes  
Que deixam cair a sua flor; outras se tornam escuras.  
Junto à última fila da vinha crescem canteiros de flores  
De toda a espécie, em maravilhosa abundância.  
Há duas nascentes de água: uma espalha-se por todo  
o jardim; do outro lado, a outra flui sob o limiar do pátio  
Em direcção ao alto palácio: dela tirava o povo a sua água.  
Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo  
(Loureço, 2006: 119).

O *locus amoenus* dos poemas homéricos é um espaço habitado por ninfas e deuses ou por heróis, o que lhe confere uma dimensão sagrada. Um exemplo a juntar aos já mencionados é o que se encontra na *Ilíada* (16. 347-351).

Além disso, é interessante notar a preferência consignada a grutas, jardins e ilhas na elaboração dos lugares amenos nos poemas homéricos. Basta evocar a gruta de Calipso na *Odisseia* (5, 63-74) ou a gruta de Ítaca na referida obra (13. 102 e sgg.). Os jardins de Alcínoo, na *Odisseia* (7. 112-131), constituem um dos mais belos exemplares de *locus amoenus*, composto pela integração dos jardins. As ilhas emergem também na *Odisseia*. Quem não recorda a ilha do Ciclope (9. 116-151), e a de Síria (15. 403 e sgg.) Mas nem só os deuses e os heróis se reconfortam nestas paisagens e os homens da poesia de Teócrito são a prova do que se afirmou.

Assacada a devida responsabilidade a Homero, foi efectivamente a Teócrito que se ficou a dever, como é de conhecimento geral, a concepção do *locus amoenus* na poesia grega. No caso concreto deste autor, examinar-se-ão sobretudo os idílios I, VII, IX, XI e XXII. É na poesia teocritiana que a novidade se instala pela mudança relativa aos seres que passam a estar presentes nos lugares amenos. A humanização destes espaços decorre da presença dos homens que, por norma, se afastam dos espaços urbanos (Hutchinson, 1988:144-5).

Começar-se-á pelo primeiro idílio, lembrando que ali o lugar aprazível corresponde apenas à localização espacial, o mesmo é dizer ao enquadramento cénico da *altercatio*. A necessidade de obter respostas a questões, que apareciam associadas à retórica (*ubi est (sunt)?*), introduz, portanto, nos versos 1-3, 7-9, o *locus amoenus*.

Θυρσις- Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα

ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσδεται, ἀδὺ δὲ καὶ τύ

συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῇ.

Tírsias – Suave é o sussurro, ó cabreiro, daquele pinheiro

Que canta junto das nascentes; e suave doce é o som

da tua siringe. A seguir a Pã levarás o segundo prémio (Lourenço, 2006:155).

Αἰπόλος- ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεδὸν μέλος ἢ τὸ καταχῆς

τῇν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὥδωρ.

αἶ κα Μοῖσαι τὰν οὔδα δῶρον ἄγωνται,

ἄρνα τὸ σακίταν λαψῇ γέρας·

Cabreiro – O teu canto, ó pastor, é mais suave ainda do que a  
água

Que escorre até cá baixo das pedras lá no alto.

Se as Musas levarem como presente a ovelha,

Tu levarás como prémio o borrego; (Lourenço, 2006:155)

Adriano Pennacini partilha a ideia de que o lugar ameno exerce neste contexto a função de enquadrar cenicamente a acção, ao notar que cada um dos discursos, que se opõem ao longo desta *altercatio*, apresenta uma *descriptio a loci* que tem como objectivo responder à pergunta *ubi* (Pennacini, 1974), como se pode confirmar nos versos 106-119:

[...] ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν· τηνεὶ δρύες ἡδὲ κύπειρος,

αἱ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι·

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

ώραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει

καὶ πτῶκας βάλλει καὶ θηρία πάντα διώκει.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

Αὖτις ὅπως στασῇ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα,

καὶ λέγε· “Τὸν βοῦταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι.”

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

ἽΩ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἄν' ὄρεα φωλάδες ἄρκτοι,

χαίρεθ'· ὁ βουκόλος ὑμῖν ἐγὼ Δάφνις οὐκέτ' ἂν' ὕλαν,

οὐκέτ' ἀνὰ δρυμῶς, οὐκ ἄλσεα. Χαῖρ', Ἀρέθοισα,

καὶ ποταμοί, τοὶ χεῖτε καλὸν κατὰ Θυμβρίδος ὕδωρ.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν, ἄρχετ' ἀοιδᾶς (Gow, 1965).

«[...] Vai para junto de Anquises. Lá tens carvalhos e lódão;  
e as abelhas zumbem agradavelmente de volta das colmeias».

Começai o canto bucólico, Musas, de novo começai a cantar!

«belo é também Adónis, também ele apascenta os rebanhos,  
mata lebres e persegue na caça todos os animais selvagens».

Começai o canto bucólico, musas, de novo começai a cantar!

«Vai colocar-te de novo à frente de Diomedes  
e diz: ‘Venço Dáfnis, o boieiro, mas tu luta comigo’».

Começai o canto bucólico, Musas, de novo começai a cantar!

«Ó lobos, ó chacais, ó ursos em vossas grutas montanhosas:  
De vós me despeço! Eu, Dáfnis, o boieiro, nunca mais  
irei às vossas florestas, clareiras e bosques. Salve, Aretusa,  
e vós, ó rios, que até ao Tíbris fazeis descer vosso belo caudal!»

Começai o canto bucólico, Musas, de novo começai a cantar!  
(Loureño, 2006:158-159)

Relativamente ainda ao idílio em questão, Pearce destaca os elementos que vão sendo referenciados ao longo do diálogo entre Tírsias e o cabreiro. Inicialmente destaca-se no cenário o pinheiro situado ao pé de fontes (v.1). Na réplica discursiva, o cabreiro menciona um riacho, cuja água flui de uma rocha (v. 7). Seguidamente é Tírsias quem menciona um olmo, algumas fontes, uma estátua, um assento de pastores e carvalhos (vv.21-23). Pretendia o estudioso provar que a distribuição espacial destes elementos é vaga, não se conseguindo descortinar, por exemplo, se as fontes mencionadas pelos dois interlocutores são as mesmas. Segundo ele, seria difícil encontrar um lugar onde estivessem concatenados estes elementos, porém o afastamento do real é, ainda assim, pouco palpável (Pearce, 1988). Esta teoria provaria apenas, na perspectiva deste estudo, a manutenção do convencionalismo do *topos*.

Há quem (Cichitti, 1960) considere que a grandeza deste idílio se fica a dever ao modo como Teócrito sente e traduz a natureza. Relativamente ainda ao referido idílio, o mesmo autor reconhece que as árvores serão retomadas por Virgílio e Garcilaso, assim como os pássaros que alegram com os seus cantos a paragem onde repousam os cavaleiros ou se lamentam os pastores renascentistas. Conclui o estudioso que a poesia pastoril pode ser entendida como uma tentativa de retorno a um espaço idílico perdido, ao éden, espaço de beatitude que se consumiu na voragem dos tempos (Cichitti, 1960).

Quanto ao idílio V, a descrição do *locus* cabe a Lácon inicialmente e depois a Comatas. O último anseia pelo confronto lírico, enquanto o primeiro revela o desiderato de não se afastar da harmonia, da calma que o envolve e tanto lhe apraz. Está, por isso, ainda aliado, também aqui, ao canto que se identifica metonimicamente com a produção poética pastoril. Cichitti (1960) reconheceu igualmente a presença do *locus amoenus* nestes versos e atribui a Teócrito a responsabilidade de ter padronizado definitivamente a paisagem prazenteira, formada por uma árvore, fonte e prado, a que se agregam eventualmente o canto dos pássaros, a brisa refrescante e musical. Atente-se na passagem do idílio em causa:

ΛΑ. Μὴ σπεῦδ'. Οὐ γάρ τοι πυρὶ θάλλεαι. Ἄδιον ἄσῃ  
 τῇδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τᾶλσεα ταῦτα καθίζας.  
 Ψυχρὸν ὕδωρ τουτεῖ καταλείβεται· ὧδε πεφύκει  
 ποία, χά στιβάς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι. (Id. V, vv. 31-34)  
 [...]

Lácon - Não tenhas pressa. Por isso, não ardas com o fogo.  
 Cantarás mais docemente aqui debaixo da oliveira silvestre e convocarás  
 estes bosques. Aqui a água fria destila gota a gota; assim brotou a erva, e  
 este leito de folhas, e aqui chalreiam os gafanhotos.

ΚΟ. Οὐχ ἐρψῶ τηνεί. Τουτεῖ δρύες, ὧδε κύπειρος,  
 ὧδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι,  
 ἔνθ' ὕδατος ψυχρῷ κρᾶναι δύο, ται δ' ἐπὶ δένδρει  
 ὄρνιχες λαλαγεῦντι, καὶ ἅ σκιά οὐδὲν ὁμοία  
 τᾶ παρὰ τίν· βάλλει δὲ καὶ ἅ πίτυς ὑψόθε κώνοις. (Id.V.45-49)

Comatas- Não irei para ali. Aqui há carvalhos, aqui há junco,  
 aqui as abelhas ressoam com graça diante das colmeias, ali há duas fontes  
 de água fria, os pássaros chilreiam na árvore e cerca de ti há sombra igual  
 a nenhuma; contudo o pinheiro deixa cair pinhas do alto<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Tradução livre da autora. De ora avante a inexistência de nota relativa à tradução deve ser tomada como reflexo da inexistência de traduções em português, o que confere a liberdade de elaboração de uma tradução livre por parte da autora do presente trabalho de investigação.

Os versos reconhecidos como exemplos da presença do *locus amoenus* foram também assim validados por Adriano Pennacini. Para este autor, a função do lugar ameno neste idílio é similar à do primeiro. Trata-se de uma moldura que de seguida acaba por ser objecto de discórdia na *altercatio* de Lácon e Comatas (Pennacini). Nuno Simões Rodrigues apresenta a Magna Grécia como o espaço em que se desenrola a cena. Resume de seguida o enredo do idílio, referindo que o cabreiro, Comatas, e o ovelheiro, Lácon, encontrando-se, enquanto pastoreiam os seus rebanhos, se invectivam mutuamente pelo roubo das terras. Daqui ao desafio para uma competição bucólica é um passo. É Lácon quem dá esse passo, o juiz será Mórson, que acabará por oferecer o triunfo da vitória, um cordeiro, a Comatas. Crê o organizador das traduções dos idílios que se trata de «um exemplo fidedigno dos costumes pastoris da antiga Grécia» (2000:31).

Ali surgem dois *loca amoena*, revezando Comatas os elementos de Lácon por outros que, na opinião deste, são preferíveis aos primeiros. Assim, a sombra, a oliveira selvagem, a água fria, a erva, a cama de folhas, os gafanhotos e o bosque são comutados por um carvalho, duas fontes de água fresca, pássaros sobre uma árvore, sombra do pinheiro, junco e abelhas. Schönbeck (1962:112-127) foi, aliás, o primeiro estudioso, de acordo com a pesquisa levada a cabo, a reconhecer a presença do *topos* neste idílio.

Ao idílio VII dedicou Pearce um artigo em que procurou divisar os elementos que lhe imprimiam irrealismo. É precisamente pela figura de Lícidas que principia a sua análise, conferindo-lhe uma aura sobrenatural. O encontro aproxima-se de muitos outros entre deuses e humanos. Simíquidas seria o benemérito das benesses dessa figura. É imediatamente após a partida de Lícidas que Simíquidas e os seus companheiros se reclinam num local da quinta de Frasidamos e saboreiam um delicioso vinho. Para Pearce, o *locus amoenus* poderá inicialmente ser entendido como puro cenário de enquadramento para a situação que vivem o cabreiro, homem citadino, e os companheiros. No entanto, a sua pesquisa não lhe permite aceitar placidamente esta conclusão. Depois de discutidas questões, como as aves que ali aparecem, a época em que o seu canto se faz ouvir e ainda a dificuldade de encontrar estes elementos reunidos, e de certo modo o irrealismo da situação, o autor considera a existência de um significado literário para a presença do lugar ameno naquelas circunstâncias. Teócrito pretenderá valorizar aquele cenário exuberante como inspirador de um canto bucólico, e até como tema a ser desenvolvido ao longo do canto. A presença da gruta das ninfas (v.136) é outro argumento aduzido pelo estudioso.



As ninfas associam-se facilmente às Musas e o presente que Simíquidas receberá a elas se devia. O riacho que mana da gruta pode ser conectado com as Musas.

A ideia de que um belo cenário poderá inspirar a criação literária existia há muito para os gregos. Schönbeck mostrou a forma como quer Sófocles, quer Platão seguiram de perto as convenções literárias do *locus amoenus* nas suas obras *Édipo em Colono* e *Fedro*, respectivamente (1962: 88-102). Nos dois casos, o cenário inspira a criação discursiva. Ao ler-se sobretudo a última obra, não deixará de se estabelecer paralelos entre a influência do lugar ameno na personagem Sócrates e em Simíquidas. A fluência das imagens no *locus amoenus* com que este cidadão nos presenteia é admirável. Este local não é apenas atractivo, detém também um carácter sagrado. Esta nota não é nova, o mesmo se passara com a gruta de Calipso na *Odisseia*. Mas atente-se agora nos versos que foram alvo da presente divagação:

[...] αὐτῷ

Χάλκωνος, Βούριναν ὃς ἐκ ποδὸς ἄνυε κράναν

εὖ ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ. ταὶ δὲ παρ' αὐτάν

αἴγειροι πτελέαι τε εὐσκιον ἄλσος ὕφαιον

χλωροῖσι πετάλοισι κατηρεφές κομόωσαι.

[...] ἔν τε βαθείας

ἀδείας σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες

ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἶναρέοισι.

πολλαὶ δ' ἄμιν ὕπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο

αἴγεροι πτελέαι τε τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὄδωρ

Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κέλαρυζε.

τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμίσιν αἰθαλίωνες

τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἅ δ' ὀλολυγόν

τηλόθεν ἐν πυκιναῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις·  
ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,  
πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.  
πάντ' ὥσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὥσδε δ' ὀπώρας.  
ὄχναι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα  
δαυιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο  
ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε·  
(Id. VII. 132-152)

[...] Cálcon, ele que debaixo do pé fez brotar a fonte  
De Burina, empurrando o joelho contra a rocha; à volta  
Dela os choupos e os ulmeiros teceram um bosque sombrio,  
Abobadado por cima com uma copa de verdes folhas.

.....

[...] e deitámo-nos, contentes, em leitos espessos  
De junco macio e pâmpanos cortados de fresco.  
Por cima das nossas cabeças se agitavam  
Muitos choupos e ulmeiros. Perto, a água sagrada  
Caía a murmurar da gruta das Ninfas.  
Nos ramos sombrios as negras cigarras,  
Estridulando, não paravam de cantar. De longe,  
A rã coaxava nos densos acantos.

Cantavam cotovias e pintassilgos; gemia a rola;  
As abelhas esvoaçavam a zumbir de volta das fontes.  
Tudo cheirava a Verão bem abundante, à estação dos frutos.  
Havia peras aos nossos pés; ao lado tínhamos maçãs  
A rola com abundância; os ramos pendiam  
até ao chão com o peso dos abrunhos.  
O selo de quatro anos foi retirado da tampa dos jarros.  
Ninfas Castálides, que detendes o íngreme Parnaso!  
Terá sido uma taça como esta que o velho Quíron  
Serviu a Héracles no antro de Folo?  
Foi néctar como este que outrora pôs o pastor do Anapo  
O possante Polifemo, que alvejou naus com montanhas,  
A executar passos de dança no meio dos redis? (Lourenço,  
2006:161;164-165)

Cichitti (1960) entende a quinta de Frásidamos como a componente essencial da composição e não lhe confere nenhum carácter ornamental ou estético. Não pode, no entanto, concordar-se com o ponto de vista deste estudioso que defende a independência das paisagens introduzidas, menosprezando os cantos de Lícidas e Simíquidas, de índole erudita. Na verdade, estas duas componentes conjugam-se, visando a materialização de um tema. O canto está associado a este espaço que, de certo modo, permanece incorruptível, diante de uma sociedade que se caracteriza pela degradação progressiva.

Num estudo de Martínez (2008), dedicado aos jardins e paisagens na literatura grega antiga, esta passagem é por ele classificada como integrando o tipo de jardim bucólico. Depois de catalogar as diversas tipologias, correspondentes ao número de dezoito, considera ser este aquele que melhor traduz a natureza idealizada dos poetas

gregos bucólicos e do latino Virgílio. Não parece muito profícua esta classificação sobretudo por, nalguns casos, o mesmo jardim poder pertencer simultaneamente a dois ou mais conjuntos. Recorde-se o caso da ilha de Calipso que poderá ser considerada ora como «jardín» sagrado, ora como «jardín homérico», ora mesmo «jardín insular». Não se compreende ainda que o Jardim do Éden seja considerado um «jardín mítico» e não «jardín sagrado» ou «jardín del Más Allá». Enfim ficam estas dúvidas por esclarecer.

No ídílio IX é a Menalcas e a Dáfnis que se fica a dever a introdução de dois lugares amenos. Menalcas enuncia as virtudes de uma cova no Inverno, enquanto Dáfnis lhe opõe os confortos que se podem obter no verão.

[...]

χοῖ μὲν ἀμῶ βοσκοῖντο καὶ ἐν φύλλοισι πλανῶντο

μηδὲν ἀτιμαγεῦντες· ἐμὴν δὲ τὸ βουκολιάζειν

ἐκ τόθεν, ἄλλοθι δ' αὖτις ὑποκρίνοιο Μενάλκας.

Δάφνις- ἀδὺ μὲν μόσχος γαρύεται, ἀδὺ δὲ χά βῶς,

ἀδὺ δὲ χά σῦριξ χά βουκόλος, ἀδὺ δὲ κήγών.

ἔστι δέ μοι παρ' ὕδωρ ψυχρὸν στιβάς, ἐν δὲ νένασται

λευκῶν ἐκ δαμαλῶν καλὰ δέρματα τάς μοι ἀπάσσας

λὶψ κόμαρον τρωγούσας ἀπὸ σκοπιᾶς ἐτίναξε. (*Id.* IX. 4-11)

Deixa-os pastorear com o rebanho a vaguear por entre as flores e não se perderem, mas tu fazes música rústica para mim do teu lugar e deixas Menalcas responder do outro lado.

Dáfnis – Doce soa o bezerro e doce a vaca, e doce também a flauta e o vaqueiro, e doce soo eu. Junto ao regato frio está o meu leito de erva, onde foram colocadas as belas peles das minhas brancas bezerras –

o vento sudoeste lançou-as a todas do cimo da montanha quando elas mordiscavam os arbustos.

Αἴτνα μάτερ ἐμά, κῆγὼ καλὸν ἄντρον ἐνοικέω  
κοίλαις ἐν πέτραισιν ἔχω δέ τοι ὅσσ' ἐν ὄνειρῳ  
φαίνονται, πολλὰς μὲν οἷς πολλὰς δὲ χιμαίρας,  
ὧν μοι πρὸς κεφαλᾷ καὶ πρὸς ποσὶ κώεα κεῖται. (Id.IX. 15-18)  
[...]

Etna minha mãe, também eu habito uma bela caverna no meio de rochas vazias e tenho quantos se mostram como meus em sonhos – muitas ovelhas e muitas cabritas e velos delas repousam na minha cabeça e aos meus pés.

Βουκολικαὶ Μοῖσαι, μάλα χαίρετε, φαίνετε δ' ὥδάν  
Τάν ποκ' ἐγὼ τήνοισι παρὼν ἄεισα νομεῦσι  
μηκέτ' ἐπὶ γλώσσας ἄκρας ὀλοφυγγόνα φύσω.  
ἔττιξ μὲν τέττιγι φίλος, μύρμακι δὲ μύρμαξ,  
ἴρηκες δ' ἴρηξιν, ἐμὴν δ' Ἄ Μοῖσα καὶ ὥδά.  
τᾷς μοι πᾷς εἴη πλεῖος δόμος. οὔτε γὰρ ὕπνος  
οὔτ' ἔαρ ἐξαπίνας γλυκερώτερον, οὔτε μελίσσαις  
ἄνθεα τόσσον ἐμὴν Μοῖσαι φίλαι. (Id.IX. 28-35)

Ó Musas bucólicas, regozijai-vos muito, revelai a canção que uma vez cantei quando estava com este pastor; não seja o caso que me cresça uma espinha na extremidade da língua. A cigarra é querida à cigarra, a formiga à formiga, o falcão ao falcão, a Musa e o canto a mim. Toda a minha casa esteja cheia. Pois nem o sono, nem a primavera repentina é mais doce, nem as flores para as abelhas; tão queridas são para mim as Musas.

Pennacini (1974), relativamente a este idílio, sugere que o lugar ameno se insere na *altercatio* como um dos elementos da *enumeratio*. Corresponde a mais do que isso, como já se teve oportunidade de frisar. No idílio XXII o *locus amoenus* ocupa também alguns versos com idêntico objectivo. O local ameno servirá, em ambas as circunstâncias, para restauro de forças ou retempero espiritual, para aqueles cujo corpo ou espírito se encontram fragilizados. Assim, surge o *locus amoenus* nos versos 34-43:

Κάστωρ δ' αἰολόπωλος ὃ τ' οἶνωπὸς Πολυδεύκης

ἄμφω ἐρημαζάεσκον ἀποπλαγχθέντες ἐταίρων,

παντοίην ἐν ὄρει θεγύμενοι ἄγριον ὕλην.

εὗρον δ' ἄεναον κρήνην ὑπὸ λισσάδι πέτρῃ,

ὔδατι πεπληθυῖαν ἀκηράτῳ· αἱ δ' ὑπένερθε

λάλλαι κρυστάλλῳ ἢ δ' ἀργύρῳ ἰνδάλλοντο

ἐκ βυθοῦ· ὕψηλαὶ δὲ πεφύκεσαν ἀγχόθι πεῦκαι

λεῦκαί τε πλάτανοί τε καὶ ἀκρόκομοι κυπαρίσσοι

ἄνθεά τ' εὐώδη, λασίαις φίλα ἔργα μελίσσαις,

ὅσσ' ἔαρος λήγοντος ἐπιβρύει ἄν λειμῶνας.

Mas Castor, o potro rápido, e Pólux, de tez cor de vinho, deambulavam, desviando-se dos seus companheiros e contemplavam na montanha uma floresta selvagem composta por árvores de toda a espécie. Encontraram uma fonte viva sob uma rocha lisa, de onde brotava uma água límpida; no fundo do seu leito, as pedras pareciam-se com cristal e prata. Perto tinham crescido altos pinheiros, choupos brancos, plátanos e ciprestes folhosos, flores odorosas, caras ao trabalho das abelhas felpudas, e tantas flores quantas as que no fim da Primavera germinam nas pradarias (Rodrigues, 2000:148).

É interessante verificar a existência de duas variantes de *locus amoenus*: o clássico de Amico e o selvagem de Castor. Pennacini encontra aqui a oposição instituída não apenas entre o *locus amoenus* e o lugar selvático, mas também entre Amico e Castor. Para este estudioso (1974), e concretamente neste idílio, o lugar ameno merece uma posição de destaque no ambiente em que emerge.

Quanto ao idílio XI, reproduzir-se-á uma passagem com alguns elementos distintos dos anteriores. O lugar aprazível figura neste à semelhança do que acontece por exemplo no idílio XII, como meio de concretização da felicidade amorosa ou como elemento inspirador para essa concretização, de dimensão hedonista. Polifemo pretende ganhar os amores de Galateia, recorrendo para tal a uma descrição valorativa do espaço que habita, por oposição aos mares, reino da ninfa. Esta funcionalidade do lugar ameno será aproveitada e desenvolvida nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

Se, por um lado, o *locus amoenus* se alia ao *terminus* da viagem e ao fim dos trabalhos que ela impõe, por outro, entende-se também como um espaço de correspondência amorosa com uma mulher, no caso do idílio XI, e com um homem, no caso do 12. Neste sentido poderá ser compreendida como a passagem do calor à sombra e da infelicidade do amor não correspondido à felicidade do amor correspondido, na perspectiva de Pennacini (1974).

Cichitti, identificando a presença do lugar ameno neste idílio, evidencia o amor sensual e a consciência de Teócrito que deseja saborear a alegria e o prazer que a beleza, a riqueza, os perfumes e o esplendor lhe aportam aos sentidos (Cichitti, 1960). Para fortalecer este argumento concorre a opinião de Nuno Simões Rodrigues que vê neste amor, não o sentimento platónico, mas mais intensamente o erotismo, a paixão, a volúpia,

a sensualidade e até mesmo a loucura (Rodrigues e Jabouille, 2000). A este amor avassalador não pode opor resistência Polifemo, que acaba por ser manietado pela volúpia de consequências dolorosas. Atente-se na proposta feita nos versos 44-49:

[...]

ἄδιον ἐν τῶντρῳ παρ' ἐμὶν τὰν νύκτα διαξείς.

ἐντὶ δάφναι τηνεῖ, ἐντὶ ραδιναὶ κυπάρισσοι,

ἔστι μέλας κισσός, ἔστ' ἄμπελός ἃ γλυκύκαρπος,

ἔστι ψυχρὸν ὕδωρ, τό μοι ἃ πολυδένδρεος Αἴτνα

λευκᾶς ἐκ χιόνος ποτὸν ἀμβρόσιον προΐητι

τίς κα τῶνδε θάλασσαν ἔχειν κύμαθ' ἔλοιτο;

[...] passarás mais suavemente a noite no antro comigo.

Há loureiros e esguios ciprestes;

Há hera escura e há uma vinha de fruto doce.

Há água fresca, que o Etna de muitas árvores

Me faz jorrar da branca neve, bebida divina!

Quem preferiria a estas coisas o mar e as ondas? (Lourenço, 2006:167).

Tendo por base o que ficou dito em relação aos idílios, concordar-se-á com Cichitti, quando defende que em Teócrito o homem procurou a paisagem, contemplou-a e exaltou-a.



À maioria dos idílios que se investigou atribuiu Paiva Boléo (1936) o qualificativo de bucólico-rústicos. Justamente ao especificar os elementos fundamentais da bucólica destaca o cenário pastoril e a natureza. Estranhamente, em momento algum se refere ao *locus amoenus*, fazendo, no entanto, uma enumeração de todos os elementos que o integram e confirmando o convencionalismo que os enforma. Ressalta nestes textos ainda a voluptuosidade dos sentidos, as sensações que propiciam essencialmente o prazer físico. A importância da visão, da audição, do olfacto, do paladar e do tacto, para se alcançar este hedonismo, não é menosprezada. De qualquer modo, é no campo que o protagonista das bucólicas de Teócrito satisfaz a aspiração ao bem-estar físico.

Em cada um dos momentos em que emerge o lugar aprazível, este exerce uma função, consonante com a temática a que se submete. Para Teócrito, assim como para Horácio, este ambiente campestre permite o repouso, a fruição da calma, por oposição ao ambiente citadino. Tudo no campo transpira beleza e agrado, sobretudo os sons a que se acede de forma involuntária, mas espontânea e imediata (Boléo, 1936). Desta forma, a paisagem ideal emoldura concursos dos pastores, estimula cânticos amorosos e possibilita àqueles que vivem nas cidades tumultuosas e turbulentas a evasão e o refúgio na vida do campo. Convém lembrar a capacidade de Teócrito transpor para a sua poesia paisagens cujo referente geográfico corresponde a Siracusa.

Contrariamente a Paiva Boléo, Nuno Simões Rodrigues, ao abordar as características dos idílios de Teócrito, como ponto de partida para o estabelecimento de uma classificação dos mesmos, designa a natureza que envolve os pastores pela expressão *locus amoenus*, cujas particularidades se resumem de forma significativa nas suas palavras:

O *locus amoenus* é caracterizado pelos esplendores de um céu luminoso, pela frescura das fontes e das sombras, pela abundância dos frutos, pelos seixos rolantes, pelas águas, pelos odores, pelos dias de estio, cuja música de fundo são as cigarras que cantam em uníssono, embalando sonolentemente todo o transeunte que teima em passear nas tardes de Julho e Agosto. Recusa todo o aspecto terrificante, possível e imaginário. Pinta o mais belo dos quadros, na sugestão de uma literatura quase ecfrástica (Rodrigues e Jabouille, 2000:19).

Nas poesias de Teócrito, à semelhança do que acontecerá com Virgílio, o *locus amoenus* sofre um processo de osmose com o mito da Idade de Ouro, no caso do idílio VII. A dimensão simbólica merece aqui alguma atenção, na medida em que a Idade de Ouro se aproxima da recuperação do paraíso perdido. Este espaço, ainda que sacralizado nalguns casos, existe para ser gozado pelos pastores numa perspectiva epicurista. Acrescenta-se mais uma opinião - a de Adriano Pennacini – relativamente à presença e função do *locus amoenus* neste idílio. Se bem que continue a responder à questão *ubi*, a ocasião criada para a descrição detalhada e ampla permite ainda a atribuição de funções na esfera especificamente literária. Consagra-se aos elementos do *locus amoenus* uma dimensão simbólica significativa. Por outro lado, a superação do *topos*, em análise, pela *aurea aetas* ou pela *felicitas* é ponto assente para o estudioso (Pennacini, 1974). Nesta óptica, não se pode corroborar a linha de leitura de Pennacini. Verdadeiramente não se trata aqui de superação, mas de conjugação de motivos.

É ainda tempo de assinalar o que de comum têm estes idílios. Todos eles, ainda que de forma diversa, constituem uma oportunidade para despertar a reflexão relativa ao poder da poesia e à natureza dos concursos poéticos (Hubbard, 1998:20-28; Parry A., 1957:10-15).

Resta ainda fazer aqui uma resenha dos elementos que vão constituir o reservatório para a construção do *topos* ou do motivo na literatura portuguesa e em tantas outras. Entre eles, encontram-se as árvores, a água fria, a sombra, o murmúrio, o pinheiro, o olmo, as fontes, o carvalho, a erva, a oliveira, os gafanhotos, o bosque, os pássaros, as folhas, o junco, as abelhas, a montanha, as rochas, o prado, os plátanos, as flores, o vento, animais diversos, ciprestes, arbustos, gruta, hera, mar, acácias, rãs, álamos, ramos e ameixas. Em outro trabalho (2007) tive oportunidade de verificar quais destes se mantiveram na literatura portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, procurar-se-á agora verificar até que ponto Júlio Dinis pegou neste filão literário e o manteve ou alterou, através da sua produção narrativa.

Teócrito foi, como se viu, determinante para o futuro do *locus amoenus* não só na tradição clássica, mas em toda a literatura que dela deflui de forma directa ou indirecta, como se provará mais adiante. Porém, o ascendente da cultura helenística não se limitou a esse ilustre nome.

A ele se juntou Longo de Lesbos, autor do romance *Dáfnis e Cloé*, que empregou nesta sua obra o *locus amoenus* numa descrição primaveril, funcionando como um convite às personagens principais para que, analogamente ao que observam na natureza, concretizem o seu amor.

Nesta obra figuram diversos *loci amoeni*, não obstante dedicar-se-á atenção especial a dois jardins por constituírem exemplos modelares. A selecção das duas passagens seguintes justifica-se pelo interesse que detêm neste contexto. O primeiro exemplo ocorre na descrição do jardim de Filetas elaborada pelo próprio Dáfnis e Cloé em 2.3:

Τερπομένοις δὲ αὐτοῖς ἔφισταται πρεσβύτης σισύραν ἐνδεδυμένος, καρβατίνας ὑποδεδεμένος, πήραν ἐξηρτημένος καὶ τὴν πήραν παλαιάν. οὗτος πλησίον καθίσας αὐτῶν ὧδε εἶπε. “Φιλητᾶς, ὦ παῖδες, ὁ πρεσβύτης ἐγώ, ὃς πολλὰ μὲν ταῖσδε ταῖς Νύμφαις ἦσα, πολλὰ δὲ τῷ Πανὶ ἐκείνῳ ἐσύρισα, βοῶν δὲ πολλῆς ἀγέλης ἡγησάμην μόνη μουσικῇ. ἤκω δὲ ὑμῖν ὅσα εἶδον μηνύσων, ὅσα ἤκουσα ἀπαγγελῶν. κῆπος ἐστὶ μοι τῶν ἐμῶν χειρῶν <ἔργον> ὄν, ἐξ οὗ νέμειν διὰ γῆρας ἐπαυσάμην, ἐξεπονησάμην, ὅσα ὥραι φέρουσι πάντα ἔχων ἐν αὐτῷ καθ’ ὥραν ἐκάστην. ἦρος ρόδα, κρίνα καὶ ὑάκινθος καὶ ἴα ἀμφοτέρω, θέρους μήκωνες καὶ ἀχράδες καὶ μῆλα πάντα, νῦν ἄμπελοι καὶ συκαὶ καὶ ροιαί καὶ μύρτα χλωρά. εἰς τοῦτον τὸν κῆπον ὀρνίθων ἀγέλαι συνέρχονται τὸ ἐωθινόν, τῶν μὲν ἐς τροφήν, τῶν δὲ ἐς ὥδήν. συνηρεφῆς γὰρ καὶ κατάσκιος καὶ πηγαῖς τρισὶ κατάρρυτος. ἂν περιέλῃ τις τὴν αἵμασιάν, ἄλσος ὁρᾶν οἰήσεται.

Enquanto se deleitavam, veio para junto deles um velho com uma samarra pelas costas, umas sandálias coçadas e um alforje ao ombro, alforje de muitos anos. Sentando-se perto deles, disse assim: “Ó crianças, eu sou o velho Filetas, que muitas vezes cantou às Ninfas, muitas vezes tocou flauta para aquele Pan, e conduziu muitas manadas de bois só com a arte da música. Venho para vos revelar o que vi, para vos anunciar o que ouvi. Tenho um jardim, obra das minhas mãos. Desde que deixei de

apascentar, por causa da velhice, trabalhei-o com muito cuidado e, de todos os frutos das estações, dá cada um em seu devido tempo. Na Primavera dá rosas, lírios, jacintos, violetas negras e bolas de neve, no Verão dá papoilas, pêras e maçãs de todas as espécies; agora, no Outono, há vinhas e figueiras e romãs e mirtos verdes. Neste jardim, reúnem-se de manhã bandos de pássaros, uns para se alimentarem, outros para cantarem, pois está coberto e sombreado e três fontes o regem. Se alguém tirasse o muro, pensaria ver um bosque<sup>32</sup>.

O segundo jardim pertence a um proprietário mantido pelo pai de criação de Dáfnis e surge em 4.2:

Ἦν δὲ ὁ παράδεισος πάγκαλόν τι χρῆμα καὶ κατὰ τοὺς βασιλικούς. ἐκτέτατο μὲν εἰς σταδίου μῆκος, ἐπέκειτο δὲ ἐν χώρῳ μετεώρῳ, τὸ εὖρος ἔχων πλέθρων τεττάρων· εἵκασεν ἄν τις αὐτὸν πεδίῳ μακρῷ. εἶχε δὲ πάντα δένδρα, μηλέας, μυρρίνας, ὄχνας καὶ ροιᾶς καὶ συκῆν καὶ ἐλαίαν. ἐτέρωθι ἄμπελος ὑψηλὴ ἐπέκειτο ταῖς μηλέαις καὶ ταῖς ὄχναις περκάζουσα, καθάπερ περὶ τοῦ καρποῦ αὐταῖς προσερίζουσα. τοσαῦτα ἦμερα. ἦσαν δὲ καὶ κυπάριττοι καὶ δάφναι καὶ πλάτανοι καὶ πίτυς· ταύταις πάσαις ἀντὶ τῆς ἀμπέλου κιττὸς ἐπέκειτο, καὶ ὁ κόρυμβος αὐτοῦ μέγας ὢν καὶ μελαινόμενος βότρυν ἐμιμεῖτο.

Ἐνδον ἦν τὰ καρποφόρα φυτὰ, καθάπερ φρουρούμενα, ἔξωθεν περιειστήκει τὰ ἄκαρπα, καθάπερ θριγκὸς χειροποίητος· καὶ ταῦτα μέντοι λεπτῆς αἵμασιᾶς περιέθει περίβολος. τέτμητο καὶ διακέκριτο πάντα, καὶ στέλεχος στέλεχους ἀφειστήκει. ἐν μετεώρῳ δὲ οἱ κλάδοι συνέπιπτον ἀλλήλοις καὶ ἐπήλλαττον τὰς κόμας· ἐδόκει μέντοι καὶ ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνης. ἦσαν καὶ ἀνθῶν πρασιαί, ὧν τὰ μὲν ἔφερον ἡ γῆ, τὰ δὲ ἐποίει τέχνη· ῥοδωνιά καὶ ὑάκινθοι καὶ κρίνα χειρὸς ἔργα, ἰωνιάς καὶ ναρκίσσους καὶ ἀναγαλλίδας ἔφερον ἡ γῆ. σκιά τε ἦν θέρους καὶ ἥρος ἄνθη καὶ μετοπώρου ὀπώρα, καὶ κατὰ πᾶσαν ὥραν τρυφή.

---

<sup>32</sup> A tradução dos passos de Longo deve-se à preciosa colaboração do Professor Doutor Carlos Morais do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, a quem agradeço a ajuda.

O jardim era de facto uma coisa belíssima e completamente digna de reis; estendia-se pela grandeza de um estádio, num terreno elevado, tendo uma largura de quatro ares; alguém o teria comparado a uma planície grande. Tinha toda a sorte de árvores: macieiras, ramos de mirto, pereiras, romãzeiras, uma figueira e oliveiras. Do outro lado, uma vinha altaneira, que se apoiava nas macieiras e nas pereiras, começava a amadurecer, rivalizando assim as uvas com os frutos. Isto no que diz respeito a plantas cultivadas. Mas havia ciprestes, loureiros, plátanos e um pinheiro; colocada sobre todas estas coisas, em vez de vinha, estava uma hera, e a extremidade dela, que é grande e enegrecida, imitava um cacho.

Dentro estavam as árvores de fruta, como que protegidas com uma guarnição; de fora levantavam-se em redor as estéreis, como uma sebe feita à mão, ainda que as rodeie seguramente um muro fino de pedras secas. Todas estão recortadas e separadas, o tronco foi afastado dos troncos. Os ramos suspensos no alto caíam uns sobre outros e faziam alternar as copas; e certamente parecia ser artifício a natureza destes. E havia grupos de flores, que por uma parte a terra produzia, e por outra a arte fabricava; o roseiral, os jacintos e os lírios eram obras do trabalho manual. A terra produzia lugares cheios de violetas, de narcisos e de pimpinelas. Havia sombra no Verão, flores na Primavera e no Outono frutos. Em cada estação do ano, comodidade.

As diferenças entre estes jardins são óbvias. No primeiro caso, apenas os muros indicam que o jardim não é natural, mas criado pelo homem, concretamente pelo pastor Filetas. Contrariamente, o segundo é de tal modo magnífico que só poderia ser concebido pelas mãos do homem, não se encontraria naturalmente na natureza. Estas diferenças são justificadas por Natasha Romanova como resultado da instituição de um paralelo entre dois tipos de educação no amor (o de Dáfnis e o de Clóe). Por outro lado, revela dois modos de relacionamento diversos com a natureza. Filetas transforma o seu jardim numa réplica da natureza à qual o pastor se habituou, ao passo que Dionisófanis

criou um jardim, modelado em consequência da sua visão citadina desse espaço rural, o que reveste esse jardim de uma artificialidade considerável (Romanova, 2004).

É sem reservas que se corrobora a afirmação de Natasha Romanova (2004:10) que assegura que «The *locus amoenus* motif creates a methaforical relationship between love and childhood through associating both with nature».

O estudo de Martínez (2008) a que já se aludiu anteriormente, classifica estes dois jardins como «helenístico-imperiais», considerando que é o tipo de paisagem que se encontra nos escritores compreendidos entre o século III a.C e os séculos II e III. Não se afiguram como suficientes as justificações para tal categorização.

#### 4.1.2 A tradição latina

Depois de se ter retratado a influência de Teócrito e de outros autores gregos, não se poderia deixar de lado a tradição latina, já que também nela se encontra um dos responsáveis máximos pelo uso recorrente do *topos*/motivo *locus amoenus*. A referência obviamente oculta o nome de Virgílio. Aliás, talvez este motivo suporte a asserção de Curtius (1963:195) que julga que foi precisamente com a literatura romana que o lugar ameno se tornou «the principal motif of all nature description».

Virgílio, analogamente ao que se passara em alguns casos com Teócrito, emprega o *topos* pura e simplesmente como enquadramento cénico nas suas éclogas. Poder-se-á exemplificar a dita funcionalidade com os versos 3-5 da écloga II:

[...]

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos

Adsidue ueniebat. ibi haec incondita solus

Montibus et siluis studio iactabat inani.

(...)

vinha ele tanta vez lá onde as faias  
para dar sombra abriam larga copa.  
Sozinho ali, sem artifício algum,  
isto soltava para os montes, bosques,  
lhe sendo não o seu tão forte empenho (Silva, 1993:13)

A sugestão do *topos* nesta bucólica pretende traduzir a interminável busca de correspondência amorosa de Coridão. Noutras éclogas o lugar ameno é indissociável do canto, no sentido estrito, e da poesia, no sentido mais lato. Evidenciam esta dimensão do lugar ameno as éclogas I, III, V, e VIII.

Atente-se na primeira écloga, de cujo *locus*, apresentado nos versos 51-58, tirará proveito Títiro, ao passo que dele foram expoliados outros, como Melibeu. Este excerto da bucólica remete, de forma evidente, para o epicurismo de Virgílio, mas também para as preocupações de cariz político e social que estavam na ordem do dia (Martindale, 1997:116-118). Este primeiro poema configura a questão das reformas augustanas que beneficiaram uns, mas lesaram outros (Boyle, 1975). O equilíbrio do corpo e da mente pode ser alcançado pela calma tranquila, na serenidade deste viver campestre:

[...]

Fortunate senex, hic inter flumina nota  
Et fontis sacros frigus captabis opacum.  
Hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes  
Hyblaeis apibus florem depasta salicti  
Saepe leui somnum suadebit inire susurro;  
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;  
Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,

Nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo.

[...]

Velho de sorte, aqui, entre ribeiros

que tu conheces e sagradas fontes,

as sombras, a frescura encontrarás.

Na sebe que separa do vizinho

sempre as abelhas de Hibla passarão

nas flores do salgueiro e seu sussurro,

tão manso e leve, a descansado sono

te vai persuadir, e de alta rocha

lançará podador seu canto à brisa,

sem que, entretanto, as pombas do teu mimo

deixem seu arrolhar e sem que a rola

cesse o gemer do cimo dos ulmeiros (Silva, 1993:11).

Na égloga III, Palemão através da sugestão do *locus amoenus* enquadra o canto dos dois rivais, Dametas e Menalcas, nos versos 55-59:

Palaemon – Dicite quandoquidem in molli consedimus herba.

Et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos,

Nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus.

Incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca:

Alternis dicetis; amant alterna Camenae.



‘Palemão

Cantai, sentados nesta doce relva.

Aqui estão brotando campos, árvores,

Os bosques de folhagem recobertos,

No mais formoso tempo que há no ano.

Começa tu, Dametas, irá depois

Menalcas, os dois alternarão seu canto

Que o canto alerno adoram as Camenas (Silva, 1993:18).

Note-se agora a forma como o *locus amoenus* surge na écloga V, nos versos 1-11, quando Mopso e Menalcas discutem sobre as opções de ficarem no meio da vegetação circundante, ou penetrarem numa gruta que se avista:

Menalcas- Cur non, Mopse, [...]

hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?

Mopsus- Tu maior; tibi me est aequum parere, Menalca,

Siue sub incertas Zephyris motantibus umbras,

Siue antro potius succedimus. Aspice, ut antrum

Siluestris raris sparsit labrusca racemis.

Menalcas

Por que motivo, Mopso, [...]

não nos sentamos sós neste lugar,  
entre estas aveleiras e os ulmeiros?

Mopso

És mais velho do que eu e te obedeco,  
quer sob incertas sombras, agitadas  
pelas moventes brisas, quer, então  
em abrigada gruta, revestida  
toda por cachos de videira brava (Silva, 1993:24).

Finalmente, na écloga VIII, a sugestão do *locus amoenus* encontra-se também presente, como resposta à pergunta *ubi?*, nos versos 14-16:

[...] Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,  
Cum ros in tenera pecori gratissimus herba,  
Incumbens tereti Damon sic coepit oliuae.

[...] Mal descera  
do céu a noite numa fria sombra  
que assim cantou Dámon bem apoiado  
em polido cajado de oliveira (Silva, 1993:37).

Tendo por referência as éclogas analisadas, será fácil estabelecer a devida conexão entre a presença do *locus amoenus* e o destaque conferido ao canto e aos concursos poéticos. Esta relação justifica o carácter «metapoético» da mensagem das éclogas, segundo McIntyre (2008:17).

Similarmente ao que também acontecera em Teócrito, o *locus amoenus* alia-se ao mito da Idade de Ouro, possibilitando a criação poética. Tal ocorre na écloga IV, nos versos 18-30, em que o *topos* aparece sob a forma de sugestão:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu

Errantis hederas passim cum baccare tellus

Mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.

Ipsae lacte domum referent distenta capellae

Ubera, nec magnos metuent armenta leones;

Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.

Occidet et serpens, et fallax herba ueneni

occidet; Assyrium uolgo nascetur amomum.

At simul heroum laudes et facta parentis

Iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus.

Incultisque rubens pendebit sentibus uua,

Et durae quercus sudabunt roscida mella.

De solo sem cultura a ti virão,

como em pequena oferta, heras errantes,

risonho acanto, bacar e nenúfares.

As cabrinhas por si trarão aos lares  
tetas cheias de leite e dos leões  
rebanho algum terá qualquer receio,  
enquanto o berço, por vontade própria  
de branda flor a ti dará perfume.  
Serpente morrerá e morrerá  
toda a pérfida planta venenosa,  
amomo assírio em abundância cresce.  
E quando um dia por leitura possas  
saber a glória dos heróis, os feitos  
de teu pai e o esforço varonil  
que dentro deles tinham é que então  
a tenra espiga alourará o campo  
e rubros cachos ficarão pendentes  
de bravas silvas, orvalhado mel  
destilará de si rijo carvalho (Silva, 1993:23).

Veja-se ainda a forma como Menalcas reage ao canto de Mopso na écloga V:

Tale tuum carmen nobis, diuine poeta,  
Quale sopor fessis in gramine, quale per aestum,  
Dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.

Ó divino poeta, teus poemas  
São como um sono bom que homem cansado  
Dorme em macia relva ou como as águas  
Que ele bebe, sedento, em rio corrente (Silva, 1993:27).

A propósito desta écloga, McIntyre (2008) assinala o optimismo que funciona ao que parece como um antecedente da profecia de Anquises no canto sexto da *Eneida*, opondo-se à ideia de dissolução do idílio pastoral que perpassa as outras éclogas, dotando-o de uma dimensão patriótica, explorada sobretudo na obra épica do autor romano.

O mesmo estudioso destaca a incapacidade do canto bucólico para exprimir a realidade que se vive em Roma, além da inabilidade enquanto meio poético para mitigar o sofrimento dos que habitaram aquele *locus amoenus*. Esse lugar ameno assoma em resultado de uma evocação patriótica, associada à perda da felicidade em íntima dependência do ambiente bucólico de que se afastou o poeta. É exemplo desta situação a écloga X, versos 42-43:

[...]

‘Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,

Hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo.

[...]

‘Aqui há, ó Licóris, frescas fontes,

aqui macios prados, aqui bosques,

tempo de vida aqui acabaria,

contigo sempre (Silva, 1993:47).

Analogamente ao que se viu no poeta siracusano, o *locus amoenus*, na poesia bucólica do mantuano, constitui um instrumento de sedução amorosa para enredar Galateia. É Méris quem canta a tentativa de sedução da Ninfa na écloga IX. O mesmo se passara no idílio XI de Teócrito.

Moeris – [...] Huc ades, o Galatea: quis est nam ludus in undis?

Hic uer purpureum, uarios hic flumina circum

Fundit humus flores, hic candida populus antro

Imminet et lentae texunt umbracula uite:

Huc ades; insane feriant sine litora fluctus.

[...] Vem aqui, Galateia, de que serve

Andares tu brincando nessas ondas?

Refulge a Primavera e pelas bordas

De todos estes rios do solo brota

A flor variegada, e choupo branco

Se alteia sobre a gruta, vinha tenra

As sombras entretece. Galateia,

Deixa vaga bater sozinha a praia (Silva, 1993:44).

A novidade de Virgílio está no emprego do lugar ameno para reflectir a presença do ser amado. Veja-se, na passagem da écloga VII, como a sugestão do *locus amoenus* se associa a efeitos positivos na natureza decorrentes da sua presença:

Corydon - Stant et iuniperi et castaneae hirsutae,  
Strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma,  
Omnia nunc rident: at si formosus Alexis  
Montibus his abeat, uideas et flumina sicca.

Thyrsis- Aret ager; uitio moriens sitit aeris herba,  
Liber pampineas inuidit collibus umbras:  
Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit,  
Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.

Corydon- Populus Alcidae gratíssima, uitis Iaccho.  
Formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo.  
Phyllis amat corylos; illa dum Phyllis amabit.  
Nec myrthus uincet corylos, nec laurea Phoebi.

Thyrsis- Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis,  
Populous in fluuiis, abies in montibus altis:  
Saepius at si me, Lycida formose, reuisas.  
Fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis.

Coridão

De pé está o castanheiro hirsuto,  
de pé também junípero, no chão  
a fruta que se solta de seus ramos  
nestas árvores nossas. Tudo riso.  
Se, porém, destes montes se afastasse  
Aleixo, o belo, até os fartos rios secariam de pena.

Tírsis

Secos os campos, e, por falta de ar,  
morrem as vinhas. Líbero recusou  
sombra de vinha aos montes em redor,  
mas, se Fílis vier, o bosque todo  
verde será de novo e farto Júpiter  
em chuva descera.

Coridão

De choupo gosta Alcides, quanto gosta,  
De vinho Iaco, o mesmo, e é o mirto  
De Vénus preferido; a Febo o louro,  
De Fílis as nogueiras. Se ela as ama,



Já nem o mirto nem de febo o louro

Delas triunfarão.

Tírsias

O freixo é pelos bosques o mais belo,

Nos jardins o pinheiro, o choupo em rio.

Mas, se mais vezes me viesses ver,

Ó Lícidas formoso, já no bosque

Todo o freixo como em jardim pinheiro

Te cediam lugar (Silva, 1993:35-36).

Esta dimensão semântica será retomada na literatura portuguesa, sobretudo por Pêro Andrade de Caminha e Camões, e adaptada muito antes na literatura cristã, como haverá oportunidade de constatar.

Encerra-se o estudo das éclogas, realçando a nota pessimista, apenas entrecortada por uma ou outra passagem. Contrariamente ao pessimismo bucólico, parece o *locus amoenus* na épica de Virgílio revestir-se de uma tônica optimista. Ao seu emprego naquela obra está associada outra novidade, desta feita, na *Eneida* (6.635-644), sendo ali o lugar ameno dotado de dimensão sacra. Identifica-se este lugar com o Além, com o paraíso que se pode alcançar depois da morte. Mesmo ali não se perde a ligação ao canto:

[...] Occupat Aeneas aditum corpusque recenti

spargit aqua ramumque aduerso in limine figit.

His demum exactis, perfecto munere diuae,

deuenere locos laetos et amoena uirecta

Fortunatorum Nemorum sedesque beatas.  
Largior hic campos aether et lumine uestit  
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.  
Pars in gramineis exercent membra palaestris,  
contendunt ludo et fulua luctantur harena;  
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt [...]  
conspicit, ecce, alios dextra laeuaque per herbam  
uescentis laetumque choro paeana canentis  
inter odoratum lauris nemus, unde superne  
plurimus Eridani per siluam uolvitur amnis.

[...] Avança Eneias  
e com uma água fresca asperge o corpo  
logo depondo o ramo onde devia.  
Feito tudo o que tinham de fazer  
e prestada uma homenagem a essa deusa,  
entraram eles em ridente espaço,  
felizes prados duns amenos bosques,  
onde um aberto céu veste de púrpura  
toda a superfície com o Sol, os astros.  
Há uns que se divertem sobre as relvas  
se exercitam lutando em fulva areia.

dança uma parte acompanhando coro  
que poemas entoa; [...]  
A outros ele vai dando dum lado e outro,  
da direita e da esquerda pelas ervas,  
tomando as refeições, cantando em coro  
uns cantos de triunfo e de alegria  
em perfumado bosque de loureiros.  
De lá corre Erídano as suas águas  
com poderosa força vão rolando  
através da floresta para a foz. (Silva, 1993: 305-306)

Os campos Elísios configuram para a crítica literária (Jenkins, 1998:462; Thesleff, 1981:34; McIntyre, 2008:18) a imagem arquetípica do *locus amoenus*. A descrição deste lugar reivindica a acção de diversos sentidos, designadamente da visão, do olfacto e da audição, sendo, esta última, resultado das actividades humanas, mormente do canto e da prática desportiva. Esta paisagem não é real, mas ideal e utópica. Este lugar não tem tempo nem espaço, prefigurando deste modo o paraíso. É intemporal e atópico, aguardando todos aqueles que, pelo seu comportamento exemplar, se encontrem em condições de lhe aceder, possibilitando aos que lhe acedem o conhecimento profético. Afigura-se importante neste momento lembrar que o loureiro é a planta associada a Apolo, e consequentemente à sua função, na qualidade de deus da poesia e da profecia. Neste contexto, a canção assume contornos simbólicos dentro do *locus amoenus* dos campos Elísios. Por outro lado, convém não esquecer que a profecia que ali será revelada implica um destino áureo de expansão imperial para a assim renovada *gens* romana. O próprio Anquises é uma espécie de vate, de *sacerdos* que guiará Eneias ao conhecimento do futuro da história de Roma (McIntyre, 2008:19-21). Assim se glorificam os heróis de uma pátria e surge a primeira manifestação de um *locus amoenus* que contribui para a exaltação de uma pátria e dos seus heróis.

Durante o período do Renascimento, alguns escritores portugueses, como João de Barros na *Crónica do Imperador Clarimundo*, Jorge Ferreira de Vasconcelos em *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, ou Frei Amador Arrais em *Diálogos*, receberam este influxo e explorarão convenientemente esta potencialidade semântica.

Ainda na literatura latina e no âmbito do estudo que se pretende realizar, são dignos de registo os nomes de Ovídio, Horácio e Tibulo, que contribuíram para o reconhecimento, enquanto paradigma, e perpetuação do *topos*/motivo. Obviamente que estes escritores não poderiam desprezar o valor do *locus amoenus* fixado pelo seu emprego nas obras de Virgílio e obviamente de Teócrito. Tal influência verificou-se necessariamente na obra de Ovídio e mais precisamente nas *Metamorfoses*. Porém, o escritor não se limitou a receber o modelo de Virgílio. Veja-se de que modo a inovação se instaurou na sua poesia. Comece-se a análise concretamente pelo seguinte passo das *Metamorfoses* (1. 94):

[...]

nondum caesa suis, peregrinum ut uiseret orbem,

montibus in liquidas pinus descenderat undas,

nullaque mortales praeter sua litora norant;

nondum praecipites cingebant oppida fossae;

[...]

Contentique cibus nullo cogente creatis

Arbuteos fetus montanaque fraga legebant

Cornaque et in duris haerentia mora rubetis

Et quae deciderant patula Iouis arbore glandes.

Uer erat aeternum, placidique tepentibus auris

Mulcebant Zephyri natos sine semine flores.

Mox etiam fruges tellus inarata ferebat,  
Nec renouatus ager grauidis canebat aristis.  
Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,  
Flauaque de uiridi stillabant ilice mella.

Ainda nos pátrios montes decepado  
Às ondas não baixava o pinho ingente  
Para depois ir ver um mundo estranho  
De mais clima que o seu ninguém sabia.

[...]

Colhia a gente o montanhês morango,  
Crespos medronhos, e as cerejas bravas,  
Às duras silvas as amoras presas,  
E as lisas produções da ténue casca,  
Que da árvore de Júpiter caíam.  
Eram todas as quadras primavera.  
Mansos Favonios com subtil bafejo,  
Com tépidos suspiros animavam  
As flores, que sem germe então nasciam.  
Viam-se enlourecer, vingar as messes  
Nos campos nem roçados de adubio,  
Em rios ir correndo o leite, o néctar,

E da verde azinheira estar caindo

O flavo mel em pegajosas gotas (Pereira, 1994:223).

No primeiro caso, a bela natureza opõe-se ao estado de espírito do sujeito poético e dilata-lhe as penas. Se neste primeiro exemplo o motivo se encontra amalgamado com o mito da Idade de Ouro, a verdade é que a tendência verificada é sobretudo a inclusão de mitos que impliquem a transformação, na maioria das vezes violenta, tendente a explicar ora a génese do mundo, ora a reificação de certas qualidades da paisagem e dos seres vivos que nela encontram o seu *habitat* natural (McIntyre, 2008:21-22). Ao entrelaçar habilmente o *locus amoenus* e os mitos de transformação, a que tivera acesso, Ovídio explora sobretudo a sensualidade e o erotismo na conjugação dos dois elementos, dotando a paisagem de uma simbologia preponderante (Segal, 1969:1-19).

Geralmente, estes espaços, ocupados por bosques, estão afastados do mundo dos homens, povoados por deuses, incorrendo os humanos que neles penetram em transgressão, pela qual são punidos de forma violenta. A transcendência dos lugares reveste-os de um matiz misterioso e alienante para os que não vivem naturalmente nestes espaços. Por norma, a transfiguração resultante do castigo que lhes é infligido reintegra-os nesse espaço, como elementos a ele pertencentes a partir dali, sendo convertidos, por exemplo, em ribeiro, árvore, arbusto, ou outro elemento característico da topografia paisagística. Acrescente-se que há quem considere que Ovídio se serve do *locus amoenus* para questionar o controlo do ser humano sobre a natureza e as paixões (McIntyre, 2008:21-25). Em diversos momentos se confirma o excuro anterior, todavia será certamente a versão do mito de Diana e Actéon, de Ovídio, nas *Metamorfoses* (3.155-64), que certifica de modo cabal a forma como o autor latino recorre ao *locus amoenus*:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,

Nomine Gargaphie, succintae sacra Dianae,

Cuius in extremo est antrum nemorale recessu

Arte laboratum nulla: simulaverat artem

Ingenio natura suo; nem punice vivo  
Et levibus tofis natium duxerat arcum.  
Fons sont a dextra tenui perlucidus unda,  
Margine gramineo patulos succintus hiatus:  
Hic dea silvarum venatu fessa solebat  
Uirgineos artus liquido perfundere rore.

Havia um vale, coberto de pinheiros e esguios ciprestes;  
Sagrado a Diana, a de veste arregaçada, chamava-se Gargáfia.  
Na parte mais recôndita, no meio do bosque, fica uma gruta  
Por arte humana alguma trabalhada. Com a sua criatividade,  
A natureza imitara a arte, pois ela própria construíra  
Um arco natural em pedra-pomes viva e em leve tufo.  
À direita, murmura uma cristalina nascente de água límpida,  
Formando uma laguna larga, cingida por margens herbosas.  
Era ali que a deusa dos bosques, quando cansada da caça,  
Costumava banhar o corpo virginal em transparentes águas  
(Alberto, 2007).

Há quem (McIntyre, 2008:22-23) julgue que o artifício da caverna da deusa reflecte o controlo de Ovídio sobre o seu material literário, sendo no entanto esse controlo insidioso, porquanto a deusa não conseguiu evitar a entrada de Actéon na caverna, transgressão esta punida com a sua metamorfose em veado e a consequente perda de características humanas, acabando por ser acossado pelos seus fiéis cães.

Esta passagem constituiu motivo de discussão vasta quer pela sua índole violenta de natureza sexual, quer pela hipotética mensagem moral e política subversiva<sup>33</sup> que possa conter (Parry H., 1964; Segal, 1969). Não cabe discutir neste espaço se a resposta de Diana é ou não excessiva e arbitrária, o que importa reter é a presença do *locus amoenus* conjuntamente com diversos mitos de pendor erótico e sensual.

De modo semelhante ao que acontece nas *Metamorfoses*, no Epodo 16 de Horácio, este pinta, numa mescla de cores, a fusão do *locus amoenus* e do mito da Idade de Ouro (vv.41-64), o que não introduz qualquer nota nova, uma vez que já se constatou a sua ocorrência em Teócrito e Virgílio. Importa salientar a Ode 4.7 de Horácio que constituirá inspiração para os escritores portugueses do século XVI. A capacidade de revigoração da natureza contrasta com a efemeridade da vida humana, o que justifica a lição de *carpe diem* veiculada pelo poeta:

Diffugere niues, redeunt iam gramina campis  
  
arboribusque comae;  
  
mutat terra uices, et decrescentia ripas  
  
flumina praetereunt;  
  
gratia cum Nymphis gemisque sororibus audet  
  
ducere nuda choros.

---

<sup>33</sup> Vítor Aguiar e Silva (1994: 155-160) estuda o mito de Actéon na poesia de Camões. É também esta dimensão moralizante e política que observa na «alegorese» deste mito n' *Os Lusíadas*. Em Actéon vê o estudioso D. Sebastião. A advertência ao rei para que esteja atento aos adúladores que o reodeiam e não se deixe devorar por eles é uma evidência para o professor. Aguiar e Silva encara ainda Actéon como a “negação da universalidade do amor e por isso tem de ser punido”. A alegoria deve então servir a D. Sebastião como «discurso ético e admonitório», precavendo-o relativamente ao destino que funcionará como castigo trágico, caso o rei não se deixe regenerar pela força do amor. Na *Écloga dos Faunos*, de Camões, o estudioso atribui uma dimensão simbólica ao mito, considerando a metamorfose como o castigo do *voyeurisme* de Actéon. A punição para quem vê o que não deve ver e se deixa dominar pelo desejo sexual, cuja proximidade com a violência, o incesto e crimes afins é inegável, resulta na morte. Contrasta com esta interpretação aquela que o estudioso faz do mesmo mito na *Ilha dos Amores*, de Camões. A perseguição das Ninfas pelos nautas e a consumação do amor físico inscrevem-se na esfera do divino, com o intuito de ascensão à imortalidade. Trata-se como afirma o autor de uma «inversão perfeita da aventura de Actéon». Ressalta o mesmo que este e outros mitos de metamorfoses se integram harmoniosamente no *locus amoenus*. A sua transformação converte-o em mais um dos elementos do lugar idílico que resulta da reinstauração do paraíso perdido. A propósito ainda deste mito, pode consultar-se «O mito de Actéon» na obra de Américo da Costa Ramalho (1980). Este artigo encontra-se publicado na revista de *Estudos Camonianos*, ocupando as páginas 45-72.



Immortalia ne speres, monet annus et almum  
quae rapit hora diem:  
frigora mitescunt Zephyris, uer proterit aestas  
interitura simul  
pomifer Autumnus fruges effuderit, et mox  
bruma recurrit iners.  
Damna tamen celeres reparant caelestia lunae;  
nos ubi decidimus  
quo pater Aeneas, quo Tullus diues et Ancus,  
pulis et umbra sumus.  
Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae  
tempora di superi?  
Cuncta manus auidas fugient heredis, amico  
quae dederis animo.  
Cum semel occideris et de te splendida Minos  
fecerit arbitria,  
non, Torquate, genus, non te facundia, non te restituet pietas;  
Infernis neque etiam tenebris Diana pudicum  
liberat Hippolytum,  
nec Lethaea ualet Theseus abrumpere caro.  
uincula Perithoo.

Fugiram as neves, já a erva aos campo retorna,  
e as folhas às árvores,  
a terra muda e renova-se, e os rios, minguando,  
correm entre as margens;

a Graça, com as suas irmãs gémeas e as Ninfas,  
aventura-se nua a conduzir os coros.

Nada esperes de imortal, é o conselho do ano e da hora  
que o ameno dia rouba.

Os Zéfiros tornam brando o frio, à Primavera sucede o Verão  
que há-de morrer  
assim que o frutífero Outono trazer suas colheitas, e então  
lesto voltará o árido Inverno.

Céleres recuperam as luas suas mortes no céu:  
nós, quando caímos  
onde o pai Eneias, o rico Tulo e Anco estão,  
pó e sombra somos.

Quem sabe se os supernos deuses à soma de hoje ajuntarão  
o tempo de amanhã?

Tudo aquilo que ao teu querido coração deres  
às mãos ávidas do herdeiro fugirá.

Quando morreres, e sobre ti pronunciar Minos  
sua clara sentença,  
de volta não te há-de trazer a linhagem, Torquato,  
nem a eloquência, nem a devoção;  
pois nem Diana liberta o casto Hipólito  
das infernais trevas,  
nem tem Teseu força para quebrar as leteias correntes  
que amarram seu amado Piríto (Falcão, 2008:280-281).

Do mesmo modo em Tibulo (1.1,1-32), a situação na qual se insere a descrição do *locus amoenus* é caracterizada pela confluência do motivo com o mesmo mito. Desta feita, o cuidado na construção desta *ekphrasis* é muito maior, ressaltando do conjunto a preocupação com o pormenor:

Diuitias alius fulvo sibi congerat auro/ et teneat culti iugera multa  
soli, / quem labor adsiduus uicino terreat hoste, / Martia cui somnos  
classica pulsa fugent: / me mea paupertas uita traducat inert/, / dum meus  
adsiduo luceat igne focus. /Ipse seram teneras maturo tempore uites /  
rusticus et facili grandia poma manu, / nec Spes destituat, sed frugum  
semper aceruos / praebeat et pleno pingui musta lacu. / Nam ueneror seu  
stipes habet desertus in agris / seu uetus in triuio florea sertis lapis, / et  
quodcumque mihi pomum nouus educat annus, / libatum agricolae  
ponitor ante deum. / Flaua Ceres, tibi sit nostro de rure corona / spicea,  
quae templi pendeat ante fores, / pomosque ruber custos ponatur in

hortis, / terreat ut saeua falce Priapus aues. / Vos quoque, felix  
quondam, nunc pauperis agri / custodes, fertis munera uestra, Lares. /  
Tunc uitula innumeros lustrabat caesa iuencos, / nunc agna exigui est  
hostia parua soli. / Agna cadet uobis, quam circum rustica pubes / clamet  
'io! messes et bona uina date'. / Iam modo iam possim contentus uiuere  
paruo / nec sempre longae deditus esse uiae, sed Canis aestiuos ortus  
uitare sub umbra / arboris ad riuos praetereuntis aquae. / Nec tamen  
interdum pudeat tenuisse bidentem / aut stimulo tardos increpuisse boues  
/ non agnamue sinu pigeat fetumue capellae / desertum oblita matre  
referre domum. / At uos exiguo pecori, furesque lupique, / parcite; de  
magno est praeda petenda grege. / Hic ego pastoremque meum lustrare  
quotannis / et placidam soleo spargere lacte Palem.

Riquezas, outro para si as amontoe de ouro fulvo / e possua  
muitas jeiras de terreno cultivado, / a quem uma inquietude constante  
aterroze, próximo o inimigo, a quem os sonhos os marciais toques de  
trombeta afugentem: / a mim me conduza a minha pobreza por uma vida  
tranquila, enquanto o meu lar se alumie com seu fogo permanente. /  
Possa eu próprio, como lavrador, plantar as tenras vide em tempo /  
oportuno e, com destra mão, as grandes árvores de fruto. E que a  
Esperança me não defraude, mas sempre abundância de messes / me  
proporcione e, no cheio tonel, espessos mostos. / Pois me comprazo, se  
há um tronco solitário nos campos, / se uma velha pedra na encruzilhada  
tem floridas grinaldas, / e todo o fruto que para mim produz o novo ano, /  
consagrado se põe aos pés do deus do campo. / A loura Ceres, seja para ti  
de nosso campo a coroa / de espigas, que penda diante das portas do teu  
templo, / e que em meus pomares se erga, guardião pintado de vermelho,  
/ Priapo para que espante com sua temível foice as aves. / Vocês também,  
de um outrora fértil, hoje pobre campo, / guardiões, recebem os vossos  
presentes, Lares. / Então uma novilha imolada purificava inúmeros  
novilhos, / agora uma anha é a humilde vítima de meu pequeno campo. /  
Uma anha vos será imolada, à volta da qual a menina do campo / grite 'Io,  
dai-nos boas colheitas e bons vinhos!'. / Agora, só agora, poderia viver  
contente com pouco / e não sempre entregue a grandes caminhadas, mas

as escaldantes saídas da Canícula mitigar à sombra / de uma árvore, junto  
a rios de água corrente. / E, todavia, não me envergonharia de às vezes  
manejar o enxadão / ou de, com o aguilhão, incitar os indolentes bois; / e  
não me pesaria, no regaço, nem uma anha nem uma cria de cabra, /  
abandonada por uma esquecida mãe, trazer de volta a casa.

Mas vocês, ladrões e lobos, poupem o meu pequeno / rebanho:  
em grande rebanho se deve buscar a presa. / Aqui eu tenho o costume de  
purificar o meu pastor / todos os anos e de leite espargir a bondosa  
Pales.<sup>34</sup>

Ali se louva a vida tranquila que é oferecida pelo trabalho nos campos.

Em Júlio Dinis, explorar-se-á esta vertente do *locus amoenus* sobretudo na obra *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Esta dimensão semântica do lugar ameno foi sumamente explorada por Sá de Miranda e outros autores do período renascentista português. A contraposição da vida do campo à avidez e ao fragor das armas é uma novidade, na literatura latina. Através da poesia tibuliana, o homem liberta-se das suas preocupações: o caminho a seguir para alcançar uma resolução é a adopção de uma vida contemplativa. A vida no campo permite a fuga à vida citadina, revelando-se o local ideal para o afastamento de tudo o que a este espaço se associa. A poesia portuguesa deu continuidade a este filão temático sobretudo na literatura do Renascimento, como comprovei na minha tese de mestrado.

Muitos outros exemplos poderiam ser aqui aduzidos, mas não constitui objectivo deste trabalho rastrear minuciosamente a presença do *topos*/motivo na antiguidade clássica, apenas destacar as figuras mais proeminentes da tradição greco-romana para o aproveitamento que a literatura portuguesa virá a fazer do lugar ameno, ao longo dos séculos, e, por outro lado, verificar quais os lexemas, que nessa altura, integravam o *topos* e o motivo.

Para que nada fique olvidado, é ainda tempo de se aludir a uma outra variante que surge pela primeira vez também na literatura latina: o *locus horridus* ou o *locus horrendus*. À crítica literária interessou certamente menos o *locus horridus* do que o *locus amoenus*.

---

<sup>34</sup> Mais uma vez, esta tradução resulta do trabalho conjunto entre a autora deste estudo e o Doutor Paulo Sérgio Margarido, do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Não obstante a parca atenção que lhe foi consagrada, é certo que nas obras de Séneca e de Lucano foi detectada a sua presença. Aliás, notou-se que em Séneca se encontraria sobretudo a negação do *locus amoenus* (que se designará de ora em diante *locus amoenus à l'envers*), mais do que eventualmente o *locus horridus*, se bem que tem constituído tarefa difícil, se não impossível, definir fronteiras claras entre as duas molduras. Assim sendo, os elementos que integravam o *locus amoenus* matêm-se, designadamente as árvores, o riacho, a brisa, a sombra, mas aquelas características que lhe conferiam agradabilidade deixam de ter essa capacidade ou desaparecem (Malaspina, 1994). Recorde-se o *Édipo* de Séneca (530-47), e não restarão dúvidas do que acabou de se expor. Portanto, a adaptação de Séneca passaria pelo acréscimo de tensão dramática e de um tom ominoso, que permitiria espelhar a psicologia e a ansiedade dos protagonistas. Alguns estudiosos procuraram inclusive estipular uma tipologia do *locus horridus*, revelando-se esta porém insuficiente, por apresentar algumas limitações. Lucano adaptou de seguida os modelos de *locus horridus* de Séneca a um contexto disfórico de pós-guerra civil em Roma. Ao que parece, são precisamente as mudanças sociais e políticas que ditam a transformação de um *locus amoenus* num *locus horridus* (McIntyre, 2008).

Efectivamente, McIntyre (2008:32) identifica a génese do *locus horridus*, paralelamente ao que acontecera com o *locus amoenus*, na *Eneida*, em descrições como a da entrada do Averno ou a do Tártaro. Ovídio coíbe-se de reproduzir abertamente o *locus horrendus*, preferindo seguir de perto o modelo do *locus amoenus à l'envers*, salientando a ausência das características que o tornariam agradável. O adjectivo *inamoenus* seria o mais adequado, até pelo facto de muitas vezes parecer ameno, mas não ser de confiança, funcionando como uma espécie de armadilha para aqueles que inadvertidamente nele penetram.

#### **4.1.3 A tradição bíblica**

A configuração do Paraíso dos cristãos tem a sua génese, para uns (Koniz, 1978), nos Campos Elísios da *Eneida* e, para outros (Ceccantini, 1996), nos Jardins de Alcínoo da *Odisseia*. A par da influência exercida por cada um dos textos clássicos, importa detectar

as passagens bíblicas em que figura o *locus amoenus*. A descrição do jardim do Éden ocupa o «Livro do Génesis» (2.8-10):

Et plantavit Dominus Deus paradisum in Eden ad orientem, in quo posuit hominem, quem formaverat. Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave, lignum etiam vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali. Et fluvius egrediebatur ex Eden ad irrigandum paradisum, qui inde dividitur in quattuor capita. Nomen uni Phison: ipse est, qui circuit omnem terram Hevila, ubi est aurum; et aurum terrae illius optimum est; ibi invenitur bdellium et lapis onychinus (Biblia Sacra, s.d).

Depois, o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele colocou o homem que tinha formado. O Senhor Deus fez brotar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da Vida estava no meio do jardim, assim como a árvore do conhecimento do bem e do mal.

Um rio nascia no Éden para regar o jardim, dividindo-se, a seguir, em quatro braços (Bíblia Sagrada, 2009:6)

À descrição configurada faltam os detalhes descritivos. Os traços da constituição do Paraíso primam pela índole genérica e sumária. Tal não acontecerá, contrariamente, na literatura medieval religiosa, de que são exemplos o *Horto do Esposo* ou o *Boosco Deleitoso*, que suprirão efectivamente esta escassez de elementos descritivos.

Aliás, perscrutando as *Sagradas Escrituras*, inversamente ao que acontece no excerto anterior, no «Cântico dos Cânticos» não se encontra a imprecisão de que estava dotado o «Livro do Génesis». Com efeito, a análise de dois momentos deste texto, (2. 10-13 e 4. 12-15), servirão certamente para confirmar esta conclusão.

No primeiro caso, a descrição da estação do ano, do canto dos pássaros, do aroma dos frutos e do perfume das flores, correlaciona-se intimamente com o convite ao amor:

En dilectus meus loquitur mihi:/“ Surge, amica mea,/ columba mea, formosa mea, et veni./ Iam enim hiems transiit,/ imber abiit et recessit. Flores apparuerunt in terra,/ tempus putationis advenit;/ vox turturis audita est/ in terra nostra,/ ficus protulit grossos suos,/ vineae florentes dederunt odorem suum;/ surge, amica mea,/ speciosa mea, et veni (Biblia Sacra, s.d).

Fala o meu amado e diz-me:/ *Ele* / Levanta-te! Anda, vem daí, / ó minha amada! / Eis que o Inverno já passou, / a chuva parou e foi-se embora; / despontam as flores na terra, / chegou o tempo das canções, / e a voz da rola / já se ouve na nossa terra; / a figueira faz brotar os seus figos/ e as vinhas floridas exalam perfume. / Levanta-te! Anda, vem daí, / ó minha bela amada! (Bíblia Sagrada, 2009:1053).

O comentário de A Valle a esta passagem, inserto no seu ensaio dedicado ao estudo da lírica italiana do séc. XIII, demonstra esta ligação estreita:

Qui, meglio che nei testi della tradizione classica, so delinea nei suoi tratti fondamentali la tendenza ad identificare l'interno di un 'orto' lussuggeriante com la dona stessa, tanto che, ad un certo punto, è difficile dire se sai la natura nel massimo del suo splendore ad aver suggerito l'immagine della donna e dell'amore, o viceversa la donna ad aver messo in moto i meccanismi dell'analogia attraverso la metaforizzazione dei suoi attributi (1977:110).

E é precisamente para esta segunda possibilidade que o mesmo autor tende, ao analisar o excerto do Cântico (4. 12-15):

Hortus conclusus, soror mea, sponsa,/ hortus conclusus, fons signatus;/ propagines tuae paradisi malorum puniceorum/ cum optimis fructibus,/ cypri cum nardo./ Nardus et crocus,/ fistula et cinnamomum/ cum universis lignis turiferis,/ myrrha et aloë/ cum omnibus primis



unguentis./ Fons hortorum,/ puteus aquarum viventium,/ quae fluunt  
impetu de Libano (Biblia Sacra, s.d).

És um jardim fechado, minha irmã e minha esposa, / um jardim  
fechado, uma fonte selada. / Os teus rebentos são um pomar de  
romãzeiras/ com frutos deliciosos, / com alfenas e nardos, / nardo e  
açafrão, / cálamo e canela, / com toda a espécie de árvores de incenso, /  
mirra e aloés, / com todos os bálsamos escolhidos. / És fonte de jardim,  
nascente de água viva/ que jorra desde o Líbano (Bíblia Sagrada,  
2009:1055).

Relativamente a esta passagem, Avalor crê que a originalidade, em confronto com a tradição clássica, reside no facto de a própria figura feminina constituir, em si mesma, um dos lugares amenos. Portanto, as características do lugar ameno não se revêem já nas paisagens sicilianas, na Arcádia, nos Campos Elísios, e noutras do género, consagradas à poesia de Teócrito ou dos seus sucessores, mais tarde associados à ideia do Amor, mas na mulher com os seus atributos físicos, transfigurada em espécies arbóreas, flores, frutos, prados, onde o homem conseguirá encontrar o que comer, a alegria, a vida, e até quem sabe a eternidade (Avalor, 1977:110-111).

A obra de Geraldo Holanda Cavalcanti (2005) oferece um estudo precioso sobre o «Cântico dos Cânticos», analisando ao longo dos tempos as diversas interpretações que dele foram feitas, desde a dos exegetas cristãos, passando pela rabínica, pela hermenêutica patrística, a literal ou natural, entre tantas outras. A interpretação de pendor alegórico serviu os teólogos cristãos, enquanto os judeus preferiram ver no «Cântico» o simbolismo do amor de Deus pelo povo de Israel. A hermenêutica patrística divide-se entre o destinatário colectivo do amor divino, representado pela Igreja, e o pessoal; neste caso seria a alma de cada um o objecto da afeição divina. Por último, a interpretação literal ou natural entende o poema como um epitalâmio ao amor, dotado de uma dimensão profana e erótica. Muitos teólogos acabam por aceitar esta interpretação, aproveitando sobretudo a vertente ética, extraída da ideia de que do poema ressalta a noção de fidelidade amorosa, posta em causa pela possibilidade de o homem e a mulher sofrerem a tentação do amor

fora dos laços conjugais. Ao celebrar o amor entre o homem e a mulher, o desejo e atracção sexuais, bem como a felicidade que decorre dessa busca, celebra-se o amor físico, enquanto fundamento do casamento como vontade de Deus a ser cumprida pelo homem e pela mulher (Cavalcanti, 2005: 47-65;74-79).

Na sequência do que D'Arco Silvio Avalle defende, a obra da autoria de Geraldo Holanda Cavalcanti (2005:214-215) reserva um espaço destinado ao estudo daquele que designa como «O Jardim das Delícias». Conclui que a imagem central deste jardim é o *hortus conclusus*, o jardim fechado identificado com o jardim das delícias. A metáfora do corpo da mulher é entendida de forma díspar pelos alegoristas e pelos naturalistas. Assim, os alegoristas reconhecem no *hortus conclusus* o corpo virgem da mulher. Os intérpretes naturalistas consideram os elementos do corpo de Sulamita um pretexto para a metáfora do corpo desejado, mas inacessível, independentemente de ser o corpo virgem da mulher ou o corpo sedutor da amante. Assim o primeiro corresponderia à imagem do *hortus conclusus*, enquanto o segundo seria um jardim destinado a oferecer o paraíso na terra.

O estudioso da obra em análise realçou que o trabalho hermenêutico que se tem desenvolvido à volta de «O Cântico dos Cânticos» decorre da sua integração nos cânones bíblicos judeu e cristão, o que torna difícil compatibilizar a mensagem particular desta passagem com a mensagem divina mais ampla das *Sagradas Escrituras*.

A afinidade instituída entre as delícias do *locus amoenus* e os dotes da mulher será retomada posteriormente, por ser recorrente na literatura portuguesa e italiana sobretudo na Idade Média, se bem que a figura feminina seja substituída por figuras alegóricas, como a da Sagrada Escritura no *Horto do Esposo* ou da alma do pecador no *Boosco Deleitoso*. Consequentemente, voltar-se-á a este assunto mais adiante. Saliente-se que nas obras de índole mística, o aparecimento do *locus amoenus* surge associado às etapas de um percurso de ascese espiritual. Na referência às influências da tradição bíblica nos *Théorèmes*, de La Ceppède, verificou-se precisamente este percurso ascético a que a alma é submetida.

Em síntese, conclui-se que o *locus amoenus*, nas *Sagradas Escrituras*, configura ora o Paraíso a que a alma pode ascender, assimilando assim uma aura paradisíaca; ora a construção de um retrato específico da mulher<sup>35</sup>, entendida ou não como alegoria da alma

---

<sup>35</sup> A propósito desta referência, importa lembrar a transfiguração dos frutos e legumes operada por Cesário Verde numa figura feminina do poema «Num Bairro Moderno». Recordem-se esses versos:

E eu recompunha, por anatomia,  
Um novo corpo orgânico, aos bocados.

ou da Igreja, em que sobressai quer o teor simbólico predominante, quer uma funcionalidade retratística.

## 4.2 Aspectos da tradição italiana

Identificados e analisados os principais exemplares da tradição greco-latina e bíblica que constituíram, inegavelmente, inspiração modelar para a concepção do *locus amoenus* na produção literária portuguesa, não pode nem deve menosprezar-se a influência que a literatura italiana, designadamente a de ilustres figuras literárias dos séculos XIV ao XVI, representará para a literatura nacional. Entre estes vultos destacam-se, pela sua importância, Dante, Petrarca, Boccaccio, Boiardo, Sannazzaro, Ariosto e Tasso.

As repercussões destes autores italianos na Literatura Portuguesa não constituem novidade. O trabalho realizado por Carlo Rossi (1973) demonstra que os ecos da literatura italiana se propagaram na produção literária portuguesa, desde muito cedo, e se

---

Achava os tons e as formas. Descobria  
Uma cabeça numa melancia,  
E nuns repolhos seios injectados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,  
Negas e unidas, entre verdes folhos,  
São tranças dum cabelo que se ajeite;  
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,  
E os cachos de uvas – os rosários de olhos.

Há colos, ombros, bocas um semblante  
Nas posições de certos frutos. E entre  
As hortaliças, tímido, fragrante,  
Como dalguém que tudo aquilo jante,  
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,  
Vi nos legumes carnes tentadoras,  
Sangue na ginja lívida, escarlate,  
Bons corações pulsando no tomate  
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

Sob uma outra forma de arte – a pictórica- emergem igualmente transfigurados os retratos de Giuseppe Arcimboldo. Trata-se de um pintor de origem lombarda, que inicialmente se distinguiu em Milão, mas se tornou sobretudo célebre na Boémia. Sob o mecenato dos Habsburgo, responsáveis pela difusão do Maneirismo na Boémia. Ali tornou-se um dos artistas predilectos de Maximiliano de Habsburgo, e mais tarde de Rodolfo II. A sua fama provém essencialmente dos retratos caricaturais e das figuras alegóricas que construiu, recorrendo a imagens de verduras, frutos e até peixes. No século XX, a sua pintura será por muitos compreendida como uma antecipação de determinados aspectos do Surrealismo (*Grande História da Arte – Renascimento e Maneirismo*, 2006). Idêntica relação se poderia estabelecer entre a poesia de Cesário e a literatura da dita escola.

prolongaram intensamente até ao século XX. Particularmente no atinente aos vultos da literatura italiana que ocuparão este capítulo, designadamente, Petrarca, Dante e Boccaccio, Rossi investiga os seus reflexos primeiramente no século XVI, em obras como o *Horto do Esposo* e o *Boosco Deleitoso*. Não escapa ao seu «olho clínico» o *Cancioneiro Geral*, compilação de Garcia de Resende, e *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, em cuja obra de pendor pastoril se detecta o acolhimento de Sannazaro. Este género literário fixar-se-á com precisão e difundir-se-á através de obras como *Los Siete Livros de Diana*, de Jorge de Montemor, ou de *Lusitânia Transformada*, de Fernão Álvares do Oriente. Os influxos no lirismo de Sá de Miranda e de Bernardim Ribeiro, sobretudo nos sonetos e nas canções, mas também nas élogas, são submetidos de idêntico modo ao exame de Rossi. Ainda no domínio da lírica, as figuras de António Ferreira, Frei Agostinho da Cruz, Diogo Bernardes, Pêro Andrade de Caminha e Camões não são esquecidas, logrando aliás o último, em termos comparativos, estudo mais minucioso. Na prosa religiosa, o estudioso reconhece Frei Amador Arrais e Frei Heitor Pinto como permeáveis à literatura italiana. E é exactamente nesta secção que Rossi assevera, ao constatar as mudanças operadas na poesia, quer ao nível do conteúdo, quer ao nível da forma:

E também a este respeito, o primeiro modelo é Petrarca ou, mais exactamente o petrarquismo; de facto, o reflexo desta experiência italiana [...], desde a fase inicial de Sá de Miranda até àquela última e aperfeiçoada de Luís de Camões, encaminhou-se para assumir [...] desde a imagem estereotipada da mulher cantada pelo poeta até ao «cliché» da paisagem onde ela é colocada (Rossi, 1946:62-63).

Os reflexos de Boiardo, Ariosto e Tasso apreendem-se em obras como *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, e *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge de Vasconcelos. Além disso, engrossam ainda esta lista os nomes de Diogo Bernardes, Caminha e, na épica, Camões. Posteriormente perpassarão ecos daqueles escritores italianos em Herculano e Garrett<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> As influências dos autores italianos em destaque são apontadas não só por Carlo Rossi mas também por José da Costa Miranda (1990) nos seus *Estudos Luso-Italianos – Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*.

Resta ressaltar o interesse deste estudo no concernente a estes expoentes da literatura italiana: o *locus amoenus*. Em que medida os autores italianos fizeram uso do *topos*/ motivo e consequentemente que ecos absorveram os escritores portugueses das leituras feitas no original italiano? Estas questões nortearão pois a incursão a realizar à literatura italiana.

Numa linha de continuidade com a tradição clássica greco-romana e bíblica, detecta-se a presença do *locus amoenus* na sua configuração italiana. A título de exemplo, apresentam-se duas passagens, uma é o «Vale dos Princípios Negligentes» do *Purgatorio* (7), de Dante<sup>37</sup>, e a outra da *Comedia delle Ninfe fiorentine (Amato)* (7.12; 9.11), de Boccaccio.

De entre os muitos exemplos em que se patenteia o *locus amoenus* na produção dantiana, salientar-se-ão aquelas que, do ponto de vista da presente investigação, constituem referências para a literatura portuguesa do final do período medieval e do Renascimento. Dante, na ilha do purgatório, no «Purgatório» (1. e 2.), associa de forma indelével o *locus amoenus* e o *locus solitarius*. A natureza, neste caso, torna-se solidária com o homem, representando a esperança de libertação dos sofrimentos passados no Inferno (Koniz, 1978). Frei Heitor Pinto, em *Imagem da Vida Cristã*, e Fernão Álvares do Oriente, em *Lusitânia Transformada*, são os escritores portugueses que reabilitarão a união destes dois motivos.

Uma outra ocorrência do lugar ameno corresponde à figuração do paraíso terrestre, no «Purgatório» (28. 1-75 e 134-148) de Dante<sup>38</sup>. A crítica literária admite que os

---

<sup>37</sup> Existem três traduções da *Divina Comédia*: uma da autoria do professor Marques Braga, de 1958, publicada pela editora Sá da Costa; outra de José Pedro Xavier, datada de 1960, vinda a lume no Rio de Janeiro; e outra da responsabilidade de Vasco Graça Moura, publicada em 2011.

<sup>38</sup> A seguinte passagem da tradução da *Divina Comédia*, da autoria de Vasco Graça Moura (2011:540-541), reporta a existência de um lugar ameno insular: «Vago già di cercar dentro e dintorno/ la divina foresta spessa e viva, / ch'a li occhi temperava il novo giorno,/ sanza più aspettar, lasciai la riva,/ prendendo la campagna lento lento/ su per lo suol che d'ogne parte auliva./ Un'aura dolce, sanza mutamento/ avere in sé, mi feria per la fronte/ non di più colpo che soave vento;/ per cui le fronde, tremolando, pronte/ tutte quante piegavano a la parte/ u' la prim' ombra gitta il santo monte;/ non però dal loro esser dritto sparte/ tanto, che li augelletti per le cime/ lasciasser d'operare ogne lor arte;/ ma com piena letizia l'ore prime,/ cantando, ricevieno intra le foglie,/ che tenevan bordone a le sue rime,/ tal qual di ramo in ramo si raccoglie/ per la pineta in su 'l lito di Chiassi, quand' Eolo scilocco fuor discioglie».

Atente-se na tradução: «Já buscar dentro e em volta desejava/ a divina floresta espessa e viva/ que aos olhos novo dia temperava,/ e sem tardar, da margem em deriva,/ atalhei pelo campo, muito lento,/ na terra a rescender toda efusiva./ Aragem leve, sem o andamento/ mudar em si, vinha ferir-me a fronte/ não de mais golpe que suave vento;/ e a brisa a cada fronde faz que aponte,/ tremulamente a inclinar-se, à parte/ que então primeiro ensombra o sacro monte,/ mas nem tanto do prumo se deparde, que andando passarinhos pelas cimas/ deixassem de exercer a sua arte;/ mas com cheia Letícia as horas primas,/ cantando, iam saudando

modelos do poeta italiano remetem para a tradição clássica e simultaneamente para a bíblica. O escritor, nesta passagem, atingiu a plenitude espiritual: imunidade às paixões e aos instintos, decorrente da purificação que o percurso efectuado lhe permitiu alcançar; conseguiu finalmente franquear a entrada na «divina floresta». A oposição deste lugar à «selva obscura», que surgira no «Inferno» (1 e 2) como símbolo da perdição, evidencia-se nitidamente. Nesta paisagem não falta a presença feminina, inicialmente consubstanciada em Matelda que prepara, por assim dizer, a aparição da alegoria de Beatriz, à qual caberá o papel de guia e companheira de Dante na sua catarse espiritual na existência que a vida ainda lhe reserva. Ceccantini (1996:19-20) defende que «Si il Paradiso terrestre raffigura la sede della felicità umana, Matelda [...] incarna il simbolo della felicità anteriore al peccato» acrescenta ainda «Il Paradiso terrestre simboleggia infatti il fine terreno dell'uomo, non la meta suprema del viaggio ossia la felicità celeste».

A mesma estudiosa toma metonimicamente esta caminhada de Dante, vendo-a como a proposta de conquista de um sonho para a Humanidade. Na verdade, esta viagem será também aquela que permitirá abandonar um mundo de decadência e de corrupção, bem como de incapacidade de gestão de dois poderes (temporal e espiritual). Para a construção desta metonímia contribui a fusão do *locus amoenus* com o mito da Idade de Ouro (Koniz, 1978).

Finalmente, pela dimensão alegórica e pela sublimação profunda evocar-se-á o trecho cuja influência se admite relativamente a obras como *Horto do Esposo* e *Boosco Deleitoso*. Trata-se de «O Empíreo: mística rosa», cujo aparecimento surge no «Paraíso» (30. 61-132 e 31. 1-30) de Dante. O Céu é um *locus amoenus* construído com elementos incorpóreos, à semelhança do que se passará nas obras portuguesas do final da Idade Média já supracitadas. Trata-se do décimo céu, todo ele feito de pura luz, esplendor inefável, de infinito e imaterial. Merece referência o movimento efectuado pelas centelhas que, quais topázios, rebentam de redemoinhos para mergulharem em cálices de flores brilhantes como ouro (Koniz, 1978:143). É a maneira como Dante sublima originalmente o *locus amoenus*.

Não se encerra a referência à obra de Dante sem se mencionar a presença do *locus horrendus*, também nomeado *horribilis* no «Inferno» (13). De facto, na literatura italiana estudada, não ocorre com frequência a ausência das qualidades do *locus amoenus*, ou seja,

---

folha a folha,/ que fazia bordão a suas rimas,/ tal qual de ramo em ramo se recolha/ e em pinhal junto ao Chiassi passe,/ quando Éolo o Siroco já destolha».

o *locus amoenus* à *l'envers*, que surgira anteriormente em Ovídio, e de que surge um exemplo no «Inferno», 13., 2-9, de Dante:

Non era ancor di là Nesso arrivato,  
quando noi ci mettemmo per un bosco  
che da neun sentiero era segnato.  
Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;  
non pomi v'eran, ma stecchi com tòsco;  
non han sì aspri sterpi né sì folti  
quelle fiere selvagge che'n odio hanno  
tra Cecina e Corneto i luoghi colti.

Não era ainda lá Nesso chegado,  
Quando nós ali fomos dar connosco  
num bosque sem caminho assinalado.  
Sem fronda verde, mas na cor bem fosco;  
sem ramo liso, aos nós, tortos, bicudos,  
sem pomos, mas com muito espinho tosco:  
Não tem espinhos tais, aspros, folhudos  
brutas feras que as lavras espezinham  
de Cecina e Corneto em ódios rudos (Moura, 2011:128-129).

Emerge preferencialmente o motivo antitético ao que constitui objecto do presente estudo e com o objectivo primordial de estabelecer um contraste e constituir um alerta deixando de sobreaviso as personagens relativamente ao entendimento dos *loca amoena* que contrastarão com estes *loca horrenda*.

Feita esta observação, é tempo de regressar a Boccaccio. Este tornou-se famoso entre os críticos pelo facto de criar belos jardins a ponto de ser apelidado de «poeta di bei giardino». Como é óbvio, este facto resulta essencialmente de o *locus amoenus* revestir esta variante de forma preponderante nas obras daquele poeta italiano. Koniz (1978:11-18) classifica os jardins segundo o carácter mais real ou irreal de que se revestem. Os primeiros são indubitavelmente construídos a partir de uma paisagem real, porém a idealização a que está sujeita faz dela um espaço idílico, de sonho e de irrealidade, de certa forma. Evoque-se como exemplo um jardim, entre outros, que Koniz destaca na sua investigação. Trata-se do «Jardim napolitano» no *Filocolo* (4.17), servindo o mesmo de cenário à disputa que se instaurou relativamente ao amor, entre jovens homens e mulheres reunidos ao redor de uma fonte. Para exemplificar o segundo tipo de jardins abundam exemplos. Recorde-se o jardim maravilhoso irreal da *Amorosa Visione* (38-40). A descrição do lugar aprazível é longa, ocupando três capítulos. O sonho é a porta de entrada neste espaço psicológico. Boccaccio chega a um castelo no qual a entrada se pode concretizar por via de duas portas alegóricas muito diferentes, até no aspecto. Escolhida a porta mais larga, o poeta vai percorrendo duas salas, onde contempla os triunfos alegóricos. Aprecia então um jardim florido em tempo primaveril. O verde prado não falta e a fonte que ali surge está ornada de três estátuas simbólicas. Delas brotam três riachos, por sua vez também simbólicos. A partir de dois deles são inseridos mais dois lugares aprazíveis, encaixados no primeiro.

A propósito da presença do *locus amoenus* no *Decameron*<sup>39</sup>, Ceccantini (1996:22-24) apresenta algumas razões de ordem histórica, política e social que a justificam. A peste em Florença teria sido determinante para a evasão no campo, porém a ela se vêm juntar a desordem e a corrupção geral. A única forma de preservar os valores e os costumes da civilização da cidade será a retirada estratégica para o campo. Só assim, mais tarde, se poderão opor estes valores intactos à crueldade da realidade citadina. A ordem, organização, simetria, geometria, linearidade dos jardins instauram assim um contraste

---

<sup>39</sup> Esta obra de Boccaccio encontra-se traduzida em português por Urbano Tavares Rodrigues, em dois volumes, e foi publicada pela editora Relógio D'Água, em 2006.



com as desregradas cidades, servindo mais tarde para a reparação do caos e reversão dos valores estropiados das cidades. Frei Heitor Pinto louvará mais tarde em Portugal o valor dos livros com recurso idêntico ao *locus amoenus*.

Atente-se numa passagem representativa da terceira jornada do *Decameron* (Boccaccio, 1980):

Appresso la qual cosa, fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. Esso avea dintorno da sé e per lo mezzo in assai parti vie ampissime, tutte diritte come strale e coperte di pergolati di viti, le quali facevan gran vista di dovere quello anno assai uve fare; e tutte allora fiorite sí grande odore per lo giardino rendevano, che mescolate insieme com quello di molte altre cose che per lo giardino olivano, pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente: le latora delle quali vie tutte di rosai bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse: perl le quali cose, non che la mattina, ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tocco da quello, vi si poteva per tutto andare. [...] Nel mezzo del quale, quello che è non men commendabile che altra cosa che vi fosse ma molto più, era un prato di minutissima erba e verde tanto che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso d'intorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e i nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all'odorato facevan piacere.

Abriu-se então a porta de um jardim que ladeava o palácio e era rodeado de altos muros. Entraram e logo ele lhes deu a impressão geral de uma beleza maravilhosa. Depois. Começaram a observá-lo minuciosamente.

Em volta do jardim e em alguns sítios, mesmo no meio dele, havia ruas amplíssimas, direitas como flechas e cobertas de videiras em arco, que anunciavam muitos cachos para aquele ano. Por todo o jardim havia flores que exalavam aromas tais que, misturados aos de muitas

outras plantas ali cultivadas, lhes davam a impressão de estar entre especiarias vindas do Oriente. As bordas das áleas estavam todas cobertas de rosas brancas e vermelhas e de jasmins, de modo que, não só pela manhã mas também ao meio-dia, era possível dar ali passeios deliciosos por toda a parte, em meio de sombras odoríferas e sem se sentirem os raios do sol. [...] No meio do jardim (coisa não menos digna de elogio, mais talvez), havia um relvado de erva tão escura que parecia negra e que era esmaltado com mil flores de cores múltiplas. Laranjeiras e cedros cercavam-no com o seu verde profundo e vivo, floridos ainda, apesar dos seus frutos antigos ou recentes, eram agradáveis aos olhos pela sombra que davam e ao olfacto pelo seu perfume (Rodrigues, 2006:211-212).

A atenção do leitor deve deslocar-se agora na direcção de Petrarca, que a reivindica exclusivamente. Destacado o *Cancioneiro* pelo facto de aliar de forma única a idealização e estilização do lugar à figura feminina, também ela extraordinariamente idealizada, aproximando assim o conjunto formado da irreabilidade, importa de igual forma referir que a este se juntam outros exemplos, como o da ilha de Cipro, no *Triunfo do Amor*<sup>40</sup>(4. 100- 109; 121-129):

Giace oltra ove l'Egeo sospira e piagne  
  
un'isoletta delicata e molle  
  
più d'altra che 'l sol scalde o che 'l mar bagne;  
  
  
nel mezzo è un ombroso e chiuso colle  
  
con sì soavi odor, con sì dolci acque,  
  
ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle.

---

<sup>40</sup> A obra de Petrarca, *Os Triunfos*, foi publicada em edição bilingue, em 2004, pela editora Bertrand, cabendo a responsabilidade de tal tarefa a Vasco Graça Moura.

Questa è la terra che cotanto piacque  
a Venere, e 'nquel tempo a lei fu sagra  
Che 'l aver nascoso e sconosciuto giacque.

[...]

E ribombava tutta quella valle  
d'acque e d'augelli, et eran le sue rive  
bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle;

rivi correnti di fontane vive  
al caldo tempo su per l'erba fresca,  
e l'ombra spessa, e l'aure dolci estive;

poi, quand'è 'l verno e l'aer si rinfresca,  
tepidi soli, e giuochi, e cibi, et ozio

lento, che i semplicetti cori invasca (Moura, 2004:76;78)

Jaz onde Egeu suspira e desassanha  
mais doce e branda uma ilha pequenina  
que outras que o sol aquece e que o mar banha,

ao meio em sombra densa uma colina  
de tão suave odor e água ficava,

que todo o mau pensar da alma declina.

Esta terra que tanto gosto dava

a Vénus fora a ela consagrada

no tempo em que a verdade oculta estava;

[...]

E ressoava o val'todo daquelas

aves e água em margens efusivas,

brancas, verdes, vermelhas, amarelas;

rios correntes de nascentes vivas,

no tempo quente em meio da erva fresca,

e sombra espessa e brisas lenitivas;

depois, quando é inverno e o ar refresca,

tépidos sóis e jogos, cibo e ócio

lento, que os corações mais simples pesca (Moura, 2004:77;79).

Koniz denomina paraíso abstracto um outro exemplo que surge no *Triunfo da Eternidade* (19-33), pela indeterminação que lhe está subjacente. Nesta passagem, o poeta vê o velho mundo desvanecer-se e ser substituído por um mais prazenteiro e belo. Além do que ficou dito, é imperativo relembrar que a temática da solidão domina a obra deste escritor, e como não será de admirar, a natureza é um dos motivos que contribuem para a sua configuração. A este propósito, lembre-se o apontamento de Ceccantini (1996:20): «La

vita del Petrarca si definisce come una continua ricerca della solitudine, di un refugio sereno dove l'animo, lontano dalle noie e dalle ambizioni cittadine, possa rivolgersi completamente alla meditazione su se stesso e sulla vita o meglio dedicarsi appassionatamente allo studio letterario e filosofico e alla creazione poetica». A fusão do *locus solitarius* com o *locus amoenus* constituirá para aqueles que lerem Petrarca um novo filão a desenvolver. Saliente-se que os livros e a literatura são eleitos como componente indispensável à confecção do lugar ameno de Petrarca. De igual modo, se patenteará esta escolha em *Imagem da Vida Cristã*, de Frei Heitor Pinto.

Do estudo de Koniz (1978:100-101) ressaltam algumas conclusões na comparação entre os *loca amoena* a que recorrem Dante, Boccaccio e Petrarca. A primeira delas reporta-se ao facto de os três autores não se terem demarcado da tradição literária, constituída por Virgílio e Ovídio, no que se refere aos componentes usados para a concepção do *locus amoenus*, o que permitiu a manutenção do carácter retórico do motivo nos textos em estudo. Em síntese, apresenta os traços decorativos desta natureza amena: as flores coloridas e perfumadas, o prado verdejante, dotado das suas ervinhas tenras, a árvore, que oferece a sua sombra, os rios límpidos e frescos, os pássaros que cantam, uma brisa que sopra suavemente, e os frutos abundantes. A adesão à tradição literária em vigor na sua época, seguindo as regras da retórica, não significa, porém, que o resultado obtido ou o produto textual seja idêntico ao do modelo retórico a que se ligaram. Na verdade, uma das diferenças, desde logo notada, é a ausência da distribuição das delícias do lugar pelos cinco sentidos humanos. Contudo, não fica o resultado limitado a ela. Dante escolhe uma floresta, totalmente marginal às regras físicas do mundo, funcionando esta como reflexo do estado de espírito do protagonista. Já no *locus amoenus* de Boccaccio, a nota inovadora é de pendor arquitectónico, que será, aliás, inspiradora para os escritores renascentistas italianos e também para os portugueses. Samuel Usque, João de Barros, Jorge de Montemor, Camões e Diogo Bernardes lançarão mão deste artifício, como adiante se referirá, na concepção dos seus *loca amoena* palacianos.

A mudança de século conduz a Boiardo, autor de *Orlando Enamorado*. Nesta obra abundam os jardins encantados povoados por magos. O jardim de Medusa, (l.12. est.26-28), bem como o da maga Falerina, (l.2,4. est.22-23), reflectem esta dimensão encantada dos *loca amoena* (Koniz, 1978:22-24). Este último recorda inquestionavelmente a ilha de Circe na *Odisseia*, de Homero. Orlando entra no jardim encantado, criado pelas artes

mágicas de Falerina, a maga. Esta dá como repasto ao dragão os companheiros perdidos de Orlando. Ceccantini cita um estudo de D. Alexandre-Gras para apontar a originalidade deste autor italiano. Na verdade, a elaboração do *locus amoenus* foi possível graças à preciosa associação de «concetti artistici e di idee», cuja concretização era passível de ser observada na realidade circunstante e cujo suporte teórico era sustentado pelo tratado de arquitectura *De re aedificatoria*, da autoria de Leon Battista Alberti (1966:26). A medida, a proporção, o comprimento, o tamanho, a perspectiva são agora integrados nas descrições de fantásticos palácios, adornados de materiais raros e preciosos, sobressaindo do conjunto a harmonia instituída entre a natureza circundante e o edifício arquitectónico. Por tudo isto, a afirmação de Ceccantini relativamente aos jardins encantados de *Orlando Enamorado*, que aliás se estende ao *Orlando Furioso* e à *Jerusalém Libertada*, assume especial importância: «essi sono ormai elaborazioni e non semplici riproduzioni del *locus amoenus* rintracciabile allo stazo iniziale nelle numerose radure e paesaggi naturali» (Ceccantini, 1996:27). Salientem-se, no *Orlando Furioso*, o palácio de Alcina (7.,8-32), e, na *Jerusalém Libertada*, o palácio de Armida (16., 1-16), como representações impressionantes, resultantes de uma combinação perfeita entre edifício e jardins envolventes.

Bastará mencionar as obras *Consolação às Tribulações de Israel*, de Samuel Usque, e *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemor, para constatar o modo como a literatura portuguesa acolheu esta reelaboração do *locus amoenus*.

Sannazaro e o seu romance pastoril – *Arcadia* – ocuparão de seguida esta investigação, no que concerne ao *locus amoenus*. O nome da obra remete imediatamente para a mítica Grécia, lembrando-nos a vida serena dos pastores no meio de uma paisagem bucólica. O poeta procura, nesse ambiente idílico, o esquecimento para os seus males de amor. As élogas de Virgílio celebram esta vida tranquila, dedicada a trabalhos rurais, a concursos de canto à sombra de carvalhos e faias, como já se verificou. Bastará ler a *Prosa prima* para conhecer o cenário rural da obra de Sannazaro (1806:5):

Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale  
Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il  
sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno,  
che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero, vi si  
potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son

forse dodici o quindici alberi, di tanto strana et eccessiva bellezza, che chiunque li vedesse, giudicarebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli. Li quali alquanto distanti, et in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono. Quivi senza nodo veruno si vede il drittissimo abete, nato a sustinere i pericoli del mare; e con più aperti rami la robusta quercia e l'alto frassino e lo amenissimo platano vi si distendono, con le loro ombre non picciola parte del bello e copioso prato occupando.

O estudo de Cecanntini, por diversas vezes objecto de citação, tem como objectivo principal comparar o motivo do *locus amoenus* na *Jerusalém Libertada*, de Tasso, e no *Orlando Furioso*, de Ariosto.

A estudiosa destaca a capacidade de Ariosto conjugar a realidade com a irreabilidade, o fantástico com o natural. Relaciona, de outro modo, esta capacidade do autor italiano com o ideal filosófico em voga no Renascimento: equilíbrio entre o naturalismo e o idealismo platónico. A criação de um mundo inteligível, onde se encontram as ideias de Beleza e Amor, não se incompatibiliza com a existência humana que ali se reflecte precisamente na presença da Humanidade. Relembre-se o aparecimento do *locus amoenus* natural associado à figura de Ermida, em *Orlando Furioso* (1.35.3-8), que no meio campestre encontra conforto e alguma felicidade. A este contrapõe-se o exemplo do lugar ameno mágico, patente na representação da ilha de Alcina. Nesta descrição, Ariosto centra a sua atenção em figuras humanas, como as jovens que conduzem Ruggiero ou os habitantes do palácio de Alcina que desenvolvem várias actividades, e finalmente na própria Alcina que é descrita minuciosamente, produzindo a descrição a partir de uma rede lexical aplicada normalmente na representação de paisagens belas. Estas descrições processam-se inicialmente partindo de uma perspectiva geral e, num momento posterior, detendo-se sobre os pormenores. O melhor exemplo é o da descrição da ilha de Alcina, em *Orlando Furioso*<sup>41</sup> (6.20-57; 6.58-7. 7; 7. 8-32). Vejam-se os versos 7-8 da estrofe 20 e a estância 21 do canto VI (Tasso, 1960):

---

<sup>41</sup> O *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, está traduzido em português por Margarida Periquito, editada pela Cavalo de Ferro, numa primeira edição de 2007.

Culte pianure e delicati colli,  
Chare acque, ombrose ripe e prati molli.

Vaghi boschetti di soavi allori,  
Di palme e d'amenissime mortelle,  
Cedri et aranci ch'avean frutti e fiori  
Contesti in varie forme e tutte belle,  
Facean riparo ai fervidi calori  
De' giorni estivi com lor spesse ombrelle;  
E tra quei rami com sicuri voli  
Cantando se ne giàno i rosignuoli.

[...]

Verdes planuras, amenas colinas,  
margens umbrosas, águas cristalinas.

Sedutores bosques, de fresco olor,  
de palmeiras e mirtos odorosos,  
cedros, laranjeiras com fruto e flor,  
dispostos em modos harmoniosos,  
abrigavam do férvido calor  
com seus ramos folhudos e frondosos;



entre a ramagem, em voo descuidado,

perpassam rouxinóis com seu trinado (Periquito, 2007:109).

Os olhos de Ruggiero constituem a óptica através da qual se acede aos diversos *loca amoena*: primeiro vê-se a ilha, de seguida a vegetação, especificada nas várias espécies (árvores, pinheiros, louros, cedros, laranjeiras e palmeiras); manifesta-se aqui de imediato o cromatismo e a plasticidade da representação nas cores das flores (púrpuras rosas e brancos lírios); depois surgem os animais, primeiro os terrestres, incluindo pássaros e depois até animais selvagens que parecem constituir uma reserva de caça (cervos, coelhos, lebres, etc.); não merecem menos atenção os animais marinhos enumerados de seguida (salmões, sardinhas, orcas, baleias, entre outros). Emblemática de Ariosto é também a descrição de uma construção ou um edifício arquitectónico. O segundo momento da descrição do mundo de Alcina detém-se sobre as portas: com as suas efígies merecem a atenção de Ruggiero. Todavia, também aqui a presença humana, figurada na corte com os seus usos e hábitos, é fundamental, como já antes se declarou. Não ficaria completo o excuro empreendido se não se mencionassem os reflexos históricos e sociais que o *locus amoenus* traduz na obra de Ariosto. O desenvolvimento científico, fomentado pelas descobertas e viagens, marca presença na obra do poeta. Se não fosse prova suficiente a localização geográfica dos lugares amenos, para ela concorreria a indagação permanente relativa à paisagem terrestre, marinha ou até celeste. A descrição da ilha de Alcina demonstra o conhecimento que o autor tinha do *Novo Mundo* de Colombo, pelo facto de incluir nela componentes exóticos, encontrando-se aqui uma progressiva ampliação de uma variante, cuja génese se fixou na tradição clássica, mas que fora abandonada até ao momento, e a que regressará posteriormente, aquando das descobertas marítimas, a literatura portuguesa: o *locus amoenus* exótico. Ao que parece, o *locus amoenus* exótico em voga muitos séculos mais tarde terá tido a sua origem nas *Heroides*, de Ovídio (10. 85). Pelo menos ali se encontram referências à fauna exótica a que recorrerão mais tarde os escritores dos séculos XII, XIII e XVI.

Importa nesta perspectiva transcrever a asserção de Ceccantini que encerra uma síntese relativa à utilização do *locus amoenus* na obra de Ariosto em análise:

Quindi, la rappresentazione ariostesca del mondo di Alcina, riprendendo e approfondendo aspetti tipici del gusto dell'epoca (riferimenti ad usi cortigiani; amore per l'architettura, per i materiali e le dimensioni delle costruzioni), introduce tuttavia nuovi elementi riguardo all'elaborazione del topos del *locus amoenus*: presenza di una vegetazione più meridionale e più abbondante; interesse per una fauna non soltanto terrestre ma anche marina; utilizzazione personale del tema del *Cantico* che viene integrato con le regole della ritrattistica (1996:40).

Tasso herdou do Renascimento os ideais de beleza, amor e equilíbrio que procurou preservar, investindo, no entanto, na sua conciliação com a ideologia da Contra-Reforma, designadamente no que respeita aos dogmas cristãos e às leis divinas. Esta tensão reflecte-se necessariamente na elaboração do *locus amoenus*. Desde logo, manifesta-se no emprego do *locus amoenus* e do *locus horridus*. As paisagens amenas revestem-se de um teor de ambiguidade e maldade consideráveis na *Jerusalém Libertada*, impressas àqueles lugares amenos por uma natureza desagradável, agreste, inóspita, que as precede. Confirmar-se-á esta ideia, relembrando a descrição do castelo da maga Armida sobre o Mar Morto, em *Jerusalém Libertada* (10. 61-64), em que se instaura um contraste acentuado entre o exterior estéril, destruído, escuro, fétido e com ar pesado, e o interior luminoso, ameno, com vegetação luxuriante, as águas límpidas, o murmúrio das plantas e o canto dos pássaros. De todos é certamente a ilha de Armida, em *Jerusalém Libertada* (14.69-76; 15.; 16.), o local mais isolado, longínquo e inacessível. Leia-se o seguinte excerto de *La Gerusalemme Liberata*, de Tasso, na edição ao cuidado de Giovanni Getto (1960), composto pela estrofe 9 do canto 16:

Poi che lasciàr gli aviluppati calli,

In lieto aspetto il bel giardin s'aperse:

Acque stagnanti, mobili cristalli,

Fior vari e varie piante, erbe diverse,

Apriche collinette, ombrose valli,

Selve e spelonche in una vista offerse;  
E quel che'l bello e 'l caro accresce a l'opre,  
L'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

Deixados os caminhos tortuosos,  
O jardim ledó e feiticeiro viam:  
Águas calmas, cristais mil buliçosos,  
Diversas plantas, flores que sorriam,  
Colinas que ama o sol, vales umbrosos,  
Selvas, grutas num todo descobriam,  
E o que a beleza e o preço lhe dobrava,  
A arte que fez tudo, e o disfarçava (Coelho, 1968:407).

As características da ilha favorecem, apesar de tudo, a sua dimensão maravilhosa. Na ilha encontram-se elementos tão discordes como a conjugação de uma natureza primaveril com uma invernal. Carlos e Ubaldo iniciam a sua caminhada, enfrentando no percurso uma natureza selvagem e hostil. Ultrapassados os obstáculos, chegam a uma planície fascinante e mágica. Além dos elementos que já figuravam nos outros *loca amoena* do mundo de Armida, adiciona-se a amplitude de espaço, do tempo e a perpetuidade da condição de felicidade. Além disso, os lugares amenos mágicos, que os heróis procuram alcançar, ressoam uma queixa nostálgica diante de uma perda: a da Idade de Ouro. Tal acontece no episódio do rio Orontes, em *Jerusalém Libertada* (16). Reinaldo é afastado do seu sentido de dever pelo canto da sereia, cuja descrição confere uma notação erótica e sensual à passagem. O mesmo se passa com Carlos e Ubaldo quando encontram duas meninas lânguidas, cuja tarefa seria prepararem os jovens guerreiros para o seu encontro com Armida. Também estes se afastam dos seus deveres e mergulham num

mundo de sensualidade que remete, à semelhança do que acontecia com Reinaldo, para o mito da Idade de Ouro, momento privilegiado pelas relações naturais e instintivas que o homem estabelecia com a natureza, sem limites impostos pela sociedade. Não restam dúvidas de que, mesmo desejando afastar-se do paraíso terrestre e das limitações que este impõe, o decorrer da acção e a intenção subjacente à missão dos heróis fazem com que o sentimento de dever e a noção de virtude saiam vencedoras desta disputa, condenando imperativamente a fruição dos prazeres e dos sentidos. Por conseguinte, estas paragens não se revelam um intervalo no fragor das lutas dos heróis, mas mais uma prova dramática em que sofrem o poder da sedução, da paixão, da tentação que os afasta da sua missão de defesa da fé. Estes lugares facultam aos heróis a experimentação do ócio e do esquecimento, afastando-os dos problemas e da agitação, ainda que de forma breve e ilusória. Esta leitura confere validade à opinião de Alana Shilling (2003:36), quando a mesma alega que o palácio de Armida valida o perigo do *locus amoenus*, e simultaneamente menciona que a floresta é o espaço pastoral em que o perigo tácito se revela e é invocado. Na verdade, a autora defende que a floresta, a ilha e a própria Armida apelam à satisfação dos desejos controlados pelos sentidos. Reinaldo põe termo à sua ilusão, o que faz com que o jardim e Armida se desvançam, em consequência da sua moralidade redescoberta.

A necessidade de evasão do poeta Tasso e o seu gosto académico conjugam-se na dimensão coreográfica que o caracteriza. As paisagens mágicas figuram, por um lado, os hábitos cortesãos e, por outro, o anelo do homem ao sonho e à ilusão. Certamente, a degradação dos ideais renascentistas impele Tasso a procurar refúgio num mundo ideal, cuja imprecisão se traduz ao nível da generalidade da expressão; contrariamente ao que acontece com Ariosto, que dota a sua poesia de maior concretude, ainda que não proscrisse a imaginação, que aliás mantém uma relação permanente com a realidade. A poesia de Tasso não traduz plasticidade, privilegiando nitidamente a musicalidade e o sentimentalismo.

Posto isto, é dado o momento de tirar algumas conclusões. Assim, é fundamental relacionar a concepção do *locus amoenus* com a ideologia dos autores e considerá-lo consequentemente um reflexo do contexto cultural, histórico, político e social em que eles se inscrevem. A este propósito, refira-se a asserção de W. Binni, que sistematiza, na perfeição, a ideologia do Renascimento e que se aplica ao estudo do lugar ameno: «nella

tensione ad un pieno equilibrio fra il senso umanistico della poesia come esaltatrice di valori umani e il gusto della classicità della forma, in una sicura volontà di aderire alle richieste del mondo reale, concreto, da una parte, e del mondo ideale, fantastico, dall'altra» (apud Koniz, 1978:24).

Ora, a tensão a que se reporta Binni sente-se perfeitamente quer pelo valor que o Homem ocupa no *locus amoenus*, quer pelo recurso aos componentes da retórica clássica na concepção do tópico. Além disso, a tensão entre o mundo real, que se procura apresentar pela inserção de componentes que não sendo originariamente constitutivos do *locus amoenus*, correspondem à fauna e flora mediterrâneas, e o mundo fantástico, que está patente em boa parte das descrições que envolvem personagens como magas, sobressai notavelmente na poesia cavalheiresca. É neste âmbito que se inscrevem os inumeráveis jardins encantados que a cada passo afloram na obra. Se a evasão pode ter como destino este mundo fantástico, não é menos verdade que a perfeição e a beleza podem incitar ao refúgio num local idílico. Não se esqueça, no entanto, que a criação destes mundos ideais mantém estreitas ligações com a realidade concreta.

Particularmente no que se refere aos jardins encantados, sublinhar-se-á que originariamente estariam localizados a Oriente, junto do mar, naqueles que figuravam para os viajantes como os horizontes mais longínquos. Vive-se na época das descobertas científicas e geográficas e estas necessariamente se plasmam na produção literária. Trata-se de locais isolados pela sua posição geográfica, mas também pelas características particulares (lugares fortificados, dotados de subterrâneos e labirintos). Nestes emerge sempre a morada de uma maga ou feiticeira, que retém ali o herói por quem se apaixonou. Cumpre assim ao jardim também a função de servir de cenário aos seus amores. A marca do gosto da época reflecte-se também nos palácios extraordinários, construídos com materiais raros e preciosos, numa combinação perfeita e harmoniosa entre natureza e elemento arquitectónico.



## 5. A FORTUNA DO *LOCUS AMOENUS* NA LITERATURA PORTUGUESA DESDE O FINAL DA IDADE MÉDIA ATÉ AO MANEIRISMO

«Saber vivo e feito de muitos saberes, a tradição clássica tem, hoje como ontem, uma admirável vitalidade criadora de modelos de pensamento, com capacidade de romper novas pistas para o conhecimento do Homem e do seu lugar na Natureza (Rebelo de Sousa, 1982:9)»

Ao longo deste capítulo, sintetizar-se-ão os dados disponíveis, no concernente à temática em epígrafe - rejeitando, de imediato, qualquer veleidade de se levar a efeito uma síntese profunda e completa, que só um devaneio justificaria como possível. Os dados recolhidos (Vicente, 2007) concorrem para o conhecimento da funcionalidade, do conteúdo e das diversas formas e modos que o *topos*/ motivo assumiu, explícita ou implicitamente, na literatura portuguesa desde finais da Idade Média até ao Maneirismo, com especial incidência no Renascimento, bem como do papel fecundante que lhe esteve consignado na dinâmica dos paradigmas literários e na construção/ estabilização/transição de períodos literários.

Abordadas as principais obras e autores da cultura *mater* greco-romana, com vista à detecção do *topos* e do motivo, bem como dos lexemas que o/ os configuravam, importa interpelar a literatura nacional e investigar nela a presença do *topos* e do motivo. Atendendo ao estudo a que Brea (1993:422-424) procedeu para a elaboração da entrada no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, dedicado, especificamente, à poesia lírica galaico-portuguesa do período dos trovadores e também à prosa, julgou-se dispensável, pelo referido facto, dar atenção à lírica trovadoresca, atitude desculpável inclusivamente pela parca importância que o *topos*/motivo assume naquela produção literária. Por conseguinte, iniciou-se este percurso no final da Idade Média, incidindo-se, de

seguida, sobre o período do Renascimento e prosseguiu-se, então, até ao Maneirismo. Retomar-se-á o exame realizado, no atinente à funcionalidade do *locus amoenus* e aos lexemas que o consubstanciaram em cada um daqueles momentos.

Na verdade, a Curtius se deve, como reiteradamente se tem afirmado, o estudo mais importante neste domínio, alusivo à profusão de *topoi* na literatura europeia da Idade Média. Muitas foram as obras e muitos os autores em que o estudioso assinalou a presença do lugar ameno, usado na tratadística e na retórica enquanto termo técnico. Entre as alusões apresentadas acham-se a *Ars Versificatoria*, de Mateus de Vendôme, o *Anticlaudianus*, de Alain de Lille e o *De ornatu mundi*, de Pedro Riga.

Merece primordial destaque a *Ars Versificatoria* que, no século XII, fornece um protótipo relevante, contribuindo para a fixação do motivo com recortes distintos dos anteriormente utilizados, porquanto adiciona os frutos aos ingredientes da paisagem amena, acrescentando, além do mais, a subdivisão dos ingredientes do *locus amoenus* de acordo com os cinco sentidos. Bastará a transcrição dos versos 49-58, para se poder confirmar esta ideia:

Flos sapit, herba viret, parit arbor, fructus abundat,

Garrit avis, rivus murmurat, aura tepet.

Voce placent volucres, umbra nemus, aura tepore,

Fons potu, rivus murmure, flore solum.

Gratum murmur aquae, volucrum vox consona, florum

Suavis odor, rivus frigidus, umbra tepens.

Sensus quinque loci praedicti gratia pascit,

Si collative quaeque notata notes.

Unda juvat tactum, gustum sapor, auris amica

Est volucris, visus gratia, naris odor (Faral, 1971:148).



A flor exala perfume, a erva está verdejante, a árvore produz, abundam os frutos, / a ave chilreia, o rio murmura, a brisa é tépida. / As aves agradam com o seu canto, o bosque com a sombra, a brisa com a tepidez, / a fonte com a bebida, o rio com o murmúrio, a terra com as flores. / Agradável é o murmúrio da água, harmonioso o canto das aves, suave / o odor das flores, fresco o rio, tépida a sombra. / os cinco sentidos recreiam-se por causa do lugar dito previamente, / se marcas cada uma das coisas assinaladas que recebe oferendas (tradução livre).

## 5.1 A presença velada do *locus amoenus* no final da Idade Média

É justamente no final da Idade Média que se localizam as primeiras obras e autores, congregados num *corpus* textual pouco diversificado, que serviram de suporte às posições por mim defendidas (2007), confinado ao espaço geográfico português. Desde já se assevera a convicção de que, pese embora o facto de o *locus amoenus* ter passado despercebido, durante algum tempo, na produção literária nacional, o *topos* permaneceu veladamente, não tendo sido, portanto, esquecido.

Sebastião de Pinho (1995) seguiu o procedimento de Curtius, aplicando-o, no entanto, à produção poética nacional dos *Cancioneiros* da Lírica Trovadoresca. O ensaísta aponta a manifestação, muitas vezes, apenas da sugestão do *topos*, sobretudo em algumas cantigas de amigo.

Na literatura de índole religiosa ou mística o *topos*/ motivo foi mais proficuamente explorado. O *Horto do Esposo* e o *Boosco Deleitoso* foram analisados (Vicente, 2007), de forma cuidada, no que toca a este aproveitamento. Relativamente à primeira obra, importa frisar a simbologia mística que permite identificar os atributos da Santa Escritura com os elementos do *locus amoenus*, que ocupa, aliás, vários capítulos. Pela representatividade da passagem, impõe-se a sua leitura, enquanto exemplo comprovativo do que ficou dito:

A Sancta Escriptura é tal como o orto do paraíso terreal, porque  
ela he mui fremosamente apostada com maravilhosos e[n]xertos e mui

graciosamente afeitada com mui graciosas plantas e é aprovada mui compridamente em especias de mui bom odor. E com flores mui resplandecentes e mui deleitosamente cheirada, e com frutos mui dilicados é mui avondosamente deleitosa, e com mui temperados orvalhos é mui brandamente regada, e é mui saudavelmente abalada com ventos mui mansos de grande temperança, e com mui deleitosos cantares de aves é mui docemente ressoada, e com mui limpos rios é mui abastosamente circundada, e com mui fortes sebes é mui seguramente guardada, e com guardadores mui previstos é com grande vigília governada. E, porque em o paraíso terreal há estas coisas, porém é comparada e semelhante a Sancta Escripura ao orto do paraíso terreal (Maler, 1956:14).

O medievalista Mário Martins (1980) dá conta da ascendência do *Cântico dos Cânticos* e de outros textos bíblicos sobre as obras supramencionadas. Sublinha ainda a dimensão alegórica de que se investem alguns elementos das referidas obras. Sublinhe-se a vertente lírica deste excerto, conferida fundamentalmente pela estrutura paralelística e pela repetição de «mui», bem como dos advérbios, que lhe conferem uma certa cadência rítmica. Nas obras referidas o *locus amoenus* coexiste com o *locus solitarius*, proveniente dos códigos petrarquistas, difundidos então significativamente na Europa<sup>42</sup>. Rita Marnoto (1997:25-41) dedicou a sua tese de doutoramento ao estudo do petrarquismo na literatura portuguesa do Renascimento ao Maneirismo, tendo chegado à conclusão de que a ascese espiritual se concretiza naquela fusão (*locus amoenus* e *locus solitarius*).

A aura mística, ascética e moralizante que distinguia o motivo nestas compilações é banida do *Cancioneiro Geral*, coligido por Garcia de Resende. A funcionalidade do *topos* circunscreve-se ora a enquadrar a acção<sup>43</sup>, ora a acentuar o sofrimento amoroso do

---

<sup>42</sup> O prólogo e os cap. I, V, XIX da obra *Boosco Deleitoso* constituem belos exemplos da junção profícuca do lugar ameno e do *locus solitarius*. Relativamente aos ecos do *De Vita Solitaria*, de Petrarca, e esta obra, seria de todo aconselhável a consulta de Mário Martins (1956: 131-143). Além desse estudo, outros do mesmo autor devem ser tidos em conta, entre eles os que se encontram na lista bibliográfica de 1979 e 1980.

<sup>43</sup> Cf. *Cancioneiro Geral*, Composição 361, I, «Fingimento d'amores feito por Diogo Brandam», em que o sujeito de enunciação contempla a manhã a clarear, envolvida nos cantos das aves.

«eu» lírico que procura, na natureza, um lenitivo para as suas penas<sup>44</sup>. O *locus amoenus* circundante transforma-se num *locus horrendus*, para assim se irmanar com o estado de espírito da entidade enunciativa. Daqui resulta, umas vezes, o redobrar do sofrimento; outras, a comunhão com o sujeito poético da sua dor<sup>45</sup>. Note-se ainda uma outra extensão na funcionalidade do lugar ameno: a sua capacidade de desencadear a rememoração da felicidade transacta<sup>46</sup>.

Resta referir as produções dramáticas de Gil Vicente, particularmente duas delas, em que o pai do teatro português fez uso do *topos*: *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* e o *Auto do Velho da Horta*. Já no tocante ao motivo, torna-se perceptível no *Auto dos Quatro Tempos*, na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* e no *Breve Sumário da História de Deus*.

No caso do *Auto do Velho da Horta*, o velho apaixonado celebra as afinidades entre a rapariga, que deseja conquistar, conquanto não assumidamente, e o jardim. A rapariga folga com elas, longe de imaginar as verdadeiras intenções que superintendem a comparação.

No *Auto dos Quatro Tempos*, a Primavera afigura-se o período do ano propício à contemplação do lugar ameno<sup>47</sup>. Há quem (Miller, 1970) veja na presença do motivo uma natureza real e fresca, o que a afastaria do convencionalismo do *topos*. Nada obsta a que não se compartilhe esta interpretação. À semelhança do que acontecera com Mário Martins, Eugénio Asensio (1975) pondera a influência dos textos bíblicos na concepção do *locus amoenus*, mas desta feita na obra de Gil Vicente. Contudo, ainda que aquela influência seja inegável, não será de desprezar a presença do *cliché* nas obras de Quatrocentos.

Na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* surge pela primeira vez a consciência do devir cíclico da natureza, aliado ao lugar aprazível. Assim, emerge um novo filão temático.

---

<sup>44</sup> Cf. *Cancioneiro Geral*, Composição 334, II, intitulada «De Diogo Brandam, estando ausente de sua dama, endereçadas a Anrique Sá». A natureza amena, ao invés de mitigar a dor do sujeito poético, consegue somente adensar o seu sofrimento, pelo contraste que aviva.

<sup>45</sup> Cf. Composição 106, I, designada «Duarte de Brito partindo de Santarém». A propósito destas e outras composições oferece-nos Aida Dias (1998) interessantes pistas de leitura, algumas delas relacionadas com os ecos de Petrarca no *Cancioneiro Geral*. O sofrimento do sujeito lírico estende-se pela natureza, as flores perdem a frescura, as aves «gritam» e as feras seguem a sua dor de perto, como que se irmanassem nesse sofrimento.

<sup>46</sup> Cf. *Cancioneiro Geral*, Composição 566, III. Trata-se da carta pungente dirigida pela ninfa Enone a Páris.

<sup>47</sup> Cf. Buescu (1983:88-89; 98-99). O estudo de Neil Miller (1970) revela-se um instrumento de trabalho importante a par do que foi realizado por Eugénio Asensio (1974).

No *Breve Sumário da História de Deus*, o *locus amoenus* corresponde ao estado de graça de Adão e Eva. O lugar ameno é o paraíso incólume que aqueles habitam, quando ainda desconhecem o pecado da desobediência. Eva ficou presa à memória desse paraíso perdido e, incapaz de se arrepender, privou-se da remissão e consequente ascensão em direcção a esse bem perdido. Partindo destas reflexões, houve também quem (Ribeiro J. A., 1984) tivesse reconhecido a proximidade desta obra com o *Salmo 148*.

Avaliem-se, pois, os elementos que integravam o lugar ameno na literatura de índole mística. Ali achavam-se o orvalho, as sebes, as espécies aromáticas, a palma, o cedro, os ventos, os enxertos, o bosque, o campo, a fonte, o monte, o ouro, o pomar, o odor, as uvas, as videiras e o vergel. Alguns destes componentes provinham já da literatura clássica<sup>48</sup>; outros aplicam-se aqui na concepção do *locus amoenus* pela primeira vez<sup>49</sup>.

Quanto à lírica, retomam-se da literatura clássica o canto das aves, o prado, os ramos, o ribeiro, entre outros<sup>50</sup>; introduzindo-se outros que não se tinham visto nem na literatura greco-latina, nem na literatura ascética medieval<sup>51</sup>.

Atente-se agora na obra dramática, e concluir-se-á que os lexemas novos são múltiplos, contando-se entre eles: silvado, os insectos, grilos, cegonhas, agriões, cebolas<sup>52</sup>.

Muitos elementos que compunham o lugar ameno na antiguidade clássica foram abandonados, entre eles<sup>53</sup> contam-se a papoila, as ondas, os peixes, as conchas.

Providencia-se ainda uma incursão à selecção a que foram submetidos os qualificativos e à estrutura da adjectivação para se concluir que são ambos pouco variados. Entre os adjectivos recorrentes contam-se<sup>54</sup>: maravilhoso, gracioso, bom, resplandecente.

---

<sup>48</sup> Refiram-se o orvalho, os ventos, o bosque, o campo, a fonte, o monte, a videira, as uvas, o odor e o vergel, como os que têm essa proveniência.

<sup>49</sup> Ressaltem-se as espécies aromáticas, as sebes, ouro, pomar e plantas.

<sup>50</sup> Mencionem-se ainda a sombra, o vale, o ar, a verdura, o rouxinol.

<sup>51</sup> Refiram-se a espessura, a frescura, a linfa, a melodia, os matos, o arvoredor, as cegonhas e a alvorada.

<sup>52</sup> São variadíssimos os lexemas: rabanetes, repolhos, andorinhas, alhos, alhos-porros, feijão, lentilhas, beldroegas, papagaios, «gusanos», «grullas», «abuvillas», «tortillas», «picapuercos», «gracenas», «zorzaes», «aveduenas», «gridanas», «tartaranas», «gayos», «pardenas», «rabaças», «almirones», margarças, «mastuerço», «hervejas», grananiças», «granos», «vampollas», e «untesgina».

<sup>53</sup> A música, o musgo, as gotas, a corrente, o açafraão, a grama, as violetas, os seixos, o concerto, o arco-íris, a areia, o sol, a chuva, os castanheiros, os zimbros, a praia, o carvalho, a espiga, a campina, o amomo, o acanto, as colocásias, o nardo, a hera, o rebanho, os cachos, o céu, as folhas, a rola, a cabra, o olmeiro, os morangos, os medronhos, as silvas, a azinheira e o néctar.

<sup>54</sup> Deleitosa, temperado, manso, limpo, forte, «fremoso», comprido, espesso, doces, ledos, luminoso, claro, precioso, grande, crescido, fresco, estranho, verde, singular, ameno, frutífero, odorífero, florido, celeste.

Não sendo variada, vai servir diferentes nomes nos diversos textos e predominantemente caracteriza-se pela posposição.

Caso se tenham em conta os modos e géneros literários, em que o lugar aprazível ocorre ao longo da Idade Média, e se analisem as funções e a variedade de elementos que integra, chegar-se-á à conclusão que o motivo sofre um estiolamento, e tal acontece, de forma primacial, na produção dramática, o que é perfeitamente compreensível, dado o carácter deste modo literário. Cabe, sobretudo, mostrar os caracteres em evolução através da acção *in praesentia*, encobrindo-se o autor textual. Na maioria dos casos, a mensagem concretiza-se por meio de uma estrutura dialógica em que coexistem diversas entidades enunciadoras. Ainda assim, deduz-se que não chegou a haver um corte com a *traditio*, uma vez que o *topos* e o motivo continuaram a patentear-se nas produções literárias nacionais.

## 5.2 A trajectória do *locus amoenus* do final da Idade Média ao Renascimento

O final da Idade Média deu lugar, paulatinamente, ao advento do Renascimento, que consagrou definitiva e inquestionavelmente, na produção literária nacional, a influência portentosa de autores da tradição italiana, como Petrarca, Dante, Boccaccio e Sannazaro. Vários estudiosos, além dos que foram previamente nomeados, constataram a presença de motivos e tópicos originários da literatura italiana em obras literárias que foram surgindo desde os finais do século XV até ao séc. XVI em Portugal<sup>55</sup>.

Este redireccionar das atenções do homem do Renascimento para os autores italianos possibilitou, *grosso modo*, uma renovação do interesse pelos textos e autores greco-romanos e a revitalização da tradição clássica. Decorre daqui a readopção da mitologia e do neoplatonismo, que exímia e extraordinariamente se compaginaram com o

---

<sup>55</sup> O interesse crescente pela literatura italiana é asseverado pela difusão e consequente incremento da divulgação, do conhecimento e do gosto que os escritores portugueses nutrem pela literatura proveniente daquele país europeu. As viagens de portugueses a Itália comprovam este interesse. José Vitorino de Pina Martins (1973; 1989), Rita Marnoto (1997), e Rossi (1973) afixam de forma indubitável a atracção e as repercussões dos autores italianos na literatura portuguesa. As entradas «Bucolismo» e «Renascimento» no primeiro volume da *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (1995:799-804), e no *Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária* (1992:919-921), respectivamente, atestam também esta ideia.

cristianismo. Não tardarão a evidenciar-se as ressonâncias impostas pelas dívidas que os textos nacionais tributam, aos mais diversos níveis, a ambas as literaturas supracitadas.

Crê-se que os poetas da época integrariam na sua formação a par dos modelos da literatura clássica, os da italiana. Tal tendência determina que os escritores manuseiem os autores latinos e gregos, revolvam as temáticas por eles granjeadas, bem como os motivos, que fecundam a sua concepção, e determinadas formas de expressão, cuja génese ali radica. Justamente neste contexto desponta o recurso a *topoi* e motivos usuais na tradição clássica, designadamente o que tem vindo a ser examinado. Assim sendo, o contacto com os clássicos fomenta a revalorização do ambiente campestre, por oposição ao ambiente cosmopolita, urbano, caracterizado pela devassidão social, política e até moral dos que ali habitam. A *aurea mediocritas* ressurgiu, à boa maneira horaciana, nas éclogas, mesclando-se, como já acontecia desde a Antiguidade, com o mito da Idade de Ouro. Maria Helena da Rocha Pereira (1972; 1995) notou esta ligação entre a áurea mediania e o gosto pelo refúgio no campo, local afastado dos vícios que campeiam nos centros urbanos. A reabilitação de Horácio opera-se na adopção da temática da fugacidade da vida, em contraste com o devir cíclico que insufla a natureza.

Por outro lado, à natureza é ainda conferido um papel preponderante como reflexo ou contraponto do imo do sujeito de enunciação. Daqui decorre a necessidade de fuga à vida em sociedade e de aspiração a uma concepção de vida eremítica, afastada de tudo o que se propaga na cidade e é pernicioso aos indivíduos. Deste modo, sob a égide de Petrarca ganha o *locus amoenus* novas cambiantes, em termos de conteúdo (Marnoto, 1997:171-202). Não se ficou a dever somente a Petrarca esta mudança, mas também a Sannazzaro, pois este, de igual modo, se firmou como instância modelar para as correntes e movimentos vindouros, designadamente os que se confinaram ao território português. A síntese perfeita e harmoniosa das duas tradições resulta numa forma de expressão individual, renovada, portadora de uma mensagem que despertará a simpatia no leitor.

A interferência que a mulher amada exerce, estando presente ou ausente, sobre a natureza que a cerca, transformando-a ora num *locus amoenus*, ora num *locus amoenus à l'envers* ou num *locus horrendus* (se bem que este se prenda sobretudo aos códigos do Maneirismo), é testemunhada por Vanda Anastácio (1998:138;344), como dívida ao autor italiano. Merece reservas a aceitação desta tese da estudiosa, porquanto a análise da literatura latina havia já mostrado que o *locus amoenus à l'envers* emergia

substancialmente na poesia de Ovídio com o mesmo fim. Evidentemente que a leitura dos escritores italianos, que, por sua vez, faziam ressurgir os autores latinos e gregos, por parte dos portugueses, resultaria na revalorização simultânea e incontestável da literatura clássica e concomitantemente da literatura italiana.

O Renascimento instaura uma visão do mundo ocupada centralmente pelo ser humano e pela sua capacidade de incrementar o seu conhecimento através da experiência. Na verdade, o saber é o resultado das experiências que o ser humano vivencia num processo de aprendizagem permanente. O ser humano não sente que a sua existência seja previamente traçada por Deus, que até agora reclamava para si próprio o lugar central, à volta do qual gravitava o mundo medieval. O Humanismo impõe em toda a Europa e, por isso, também em Portugal, novos ditames. É neste contexto cultural que o *topos*/ motivo do lugar ameno sai da letargia em que estivera mergulhado, para proclamar a sua capacidade de adaptação a novas realidades, como aquela com que o Portugal do século XVI se deparava.

Retomem-se as dimensões significativas do lugar ameno já apresentadas e averiguar-se-á que se prescindirá de algumas delas que, pela primeira vez, tinham surgido na antiguidade clássica, outras se encontrarão ao serviço de temáticas diferentes e outras ainda ocuparão lugar de realce pela novidade que comportam.

Durante o período renascentista, o motivo visará simples e inequivocamente, de forma análoga ao que sucedera em Teócrito e Virgílio, enquadrar a acção<sup>56</sup>. Inúmeros são os exemplos que se poderiam citar, no entanto, apenas se compilarão os autores e os géneros em que ocorre e meros exemplos ilustrativos. Bernardim Ribeiro na novela *Livro das Saudades* recorre com alguma frequência ao *topos*/ motivo; já fora deste contexto apenas aparecerá na écloga II<sup>57</sup>. Sá de Miranda adapta-o com alguma mestria às éclogas e aventura-se, utilizando-o no soneto «O Sol é grande, caem co'a calma as aves».

Na produção deste autor, é evidente a oposição entre a capacidade renovadora da natureza e o sofrimento contínuo do sujeito lírico. Mas é inegavelmente com António Ferreira que o motivo atinge a sua fase de maturação. O carácter convencional do *cliché* na

---

<sup>56</sup> Cf. no primeiro volume das obras de Bernardim Ribeiro, mais concretamente no *Livro das Saudades* no cap. VI (1950:35), Lamentor avista um local que reúne as qualidades amenas adequadas a quem decide ali logo jantar. No cap. XLVII do referido livro (idem:293), o herói pára e senta-se junto de uma fonte e debaixo de um freixo a reflectir sobre o que faria de seguida.

<sup>57</sup> Cf. a écloga II (Ribeiro, 1950:28-29), em que a ocorrência do lugar ameno permite a Jano conhecer Joana na sua proximidade com o espaço circunstante.

poesia ferreiriana foi apontado por Tom Earle (1991:159) para quem «as paisagens e acontecimentos descritos com tanto entusiasmo são paisagens literárias».

Talvez pela integração de motivos como o *locus amoenus* se possa justificar, na poesia de Miranda<sup>58</sup> e Ferreira<sup>59</sup>, a singular e manifesta assimilação de diversos temas horacianos, como notou Luís de Sousa Rebelo (1982). Os versos de António Ferreira (1940:128) ilustram a presença do *locus amoenus* clássico, cuja primeira representação se detectou na poesia greco-romana:

Ver com desprezo o Mundo: saudosa/Água, que tão soberba vai  
correndo, / Tomando senhorio / Dos campos, e das águas, e dos mares, /  
Que ledos dentro em si a vão recolhendo. / Doces, sacros lugares / De  
brancas Ninfas, músicos pastores / Habitas, verdes heras, verdes louros, /  
Vales sombrios, e fontes / Doces, puras, e frias, que manando / Estão  
lágrimas tristes / Dos doces meus amores.

Na novela de cavalaria *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, o cenário presta-se a encontros de índole variada (amorosa, «anagnórica», aventureira)<sup>60</sup>. A imbricação do *locus amoenus* com a mitologia está também patente nesta obra, como demonstrou Fernanda Vicente (2007:90-91). Isabel Almeida (1998:574-576) reconhece ao *locus amoenus* uma dimensão simbólica que lhe provinha de manifestações anteriores, concretamente visíveis nas obras de final de Quatrocentos, como ficou demonstrado (Vicente, 2007:41-45). Entre os elementos que integram o lugar ameno, a floresta atrai especialmente a atenção de Maria Helena Duarte Santos (1987:148-149), que se detém na

---

<sup>58</sup> Cf. A écloga «Aleixo», de Francisco de Sá de Miranda (1937:110), que apresenta o cenário composto pelos elementos já conhecidos: a fonte, o prado, e a sombra, condições adequadas para uma sesta. Ainda o soneto «O Sol é grande, caem co'a calma as aves», da mesma autoria (idem:318), que garante o lugar ameno com mais elementos. Acrescenta aos anteriores flores, verduras, águas e amores.

<sup>59</sup> Cf. A écloga «Dáfnis» e a écloga «Tévio», de António Ferreira (1940). Na primeira incluem-se a manhã, o rio, o campo, o ar, as fontes, o louro, a hera, e as canas; enquanto na segunda ocorrem a árvore, a manhã, o dia e o vento. Como se comprovará o *locus amoenus* vai ganhando em variedade de matizes e elementos constituintes.

<sup>60</sup> Cf. *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros (1953), livro II, cap. 27; apresenta o cenário composto unicamente por um vale fresco e um arvoredor, onde se situa a tenda que alberga as duas donzelas com quem se encontram os cavaleiros. Já no livro II, cap. 40, Belifonte depara-se na entrada de um vale estreito, ladeado por serras altas, com dois cavaleiros, com quem pugnará de seguida, instalados à sombra de freixos. O último exemplo ilustrativo reporta-se ao local onde se realizará o reconhecimento de um cavaleiro. Este cavaleiro é D. Dinarte e o lugar uma floresta, em que se destaca uma nogueira.



análise da sua função neste contexto particular. Na obra *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge de Vasconcelos, o *topos* concorre para o enquadramento de encontros amorosos<sup>61</sup>, mesclando-se também ali com a mitologia, na elaboração de um quadro idílico. Concretamente na obra de Samuel Usque, *Consolação às Tribulações de Israel*, servirá para enquadrar diversos diálogos<sup>62</sup>.

Ainda por via da produção lírica bernardiniana, abrir-se-á caminho ao elogio da vida rústica, através do *topos* e do motivo do lugar ameno. A écloga «Montano» é um testemunho do que se afirmou previamente, traduzindo a imagem dos benefícios que o afastamento do *negotium* citadino, instaurador do caos, pode trazer aos homens. Esta concepção era já muito querida aos latinos e aos gregos, como ficou provado no presente trabalho. Houve quem (Martins P., 1973b) entendesse tratar-se não apenas da reposição do estoicismo horaciano, mas também da manifestação do entusiasmo pelo erasmismo prevalente em Portugal. Será sobretudo António Ferreira quem aprofundará e abrihantará esta área de significação, aplicando-a não somente às éclogas<sup>63</sup>, mas de igual modo às odes<sup>64</sup> e sobretudo às epístolas<sup>65</sup>, submetidas à divisa da apologia da vida campestre. Paralelamente ao que acontecera com Sá de Miranda, a *aurea mediocritas* alia-se ao *locus amoenus*<sup>66</sup> para enaltecer a vida do campo, afastada dos vícios das metrópoles (Almeida, 1998:139). O Mito da Idade de Ouro surge também associado ao lugar ameno, sem grande espanto, porquanto, tantas vezes, se configurou esta aliança desde a antiguidade clássica, onde primeiramente se patenteou.

---

<sup>61</sup> Cf. Jorge Ferreira de Vasconcelos (1998), no cap. XXXV, ilustra o momento em que o Cavaleiro das Armas Cristalinas contempla o encontro amoroso de um Sátiro e uma Ninfa. As personagens encontram-se sentadas sobre uns seixos, à sombra de alguns amieiros, cujos ramos tocavam a água. O canto da ninfa é acompanhado pela flauta do Sátiro e pelos cantos das aves.

<sup>62</sup> Cf. Samuel Usque (1989), no vol. II, fol. I, encaminha os seus interlocutores para um espaço adequado ao início do diálogo que travarão. Ali a erva não foi pisada, os rebanhos terão fartura de pasto e água para matar a sede. Reaparece o mesmo lugar aprazível para dar por encerrado o segundo diálogo no fol. XLIII. Surge ainda no volume III, fol. I, enquadrando o «razoamento» de Icabo.

<sup>63</sup> Cf. a título de exemplo, a écloga «Arquigâmia», de António Ferreira (1940), em que o sujeito de enunciação procura antecipar o resultado da mudança que se manifestará através da substituição da presença das virtudes campesinas pela sua ausência.

<sup>64</sup> Cf. a ode VII, de António Ferreira (1940:128), demonstração evidente do alargamento a novas formas literárias. O ideal de rusticidade que caracteriza a vivência do amigo Manuel Sampaio, apartado do «mundo» torna-se bem visível nesta ode.

<sup>65</sup> Cf. a carta IV, o sujeito lírico (Ferreira, 1940) contrapõe as vicissitudes do ambiente cosmopolita às maravilhas do isolamento e tranquilidade campestres, onde é possível usufruir de todos os benefícios oferecidos por aquele lugar ameno. Os vales sombrios, as brandas fontes, os bosques serrados, os altos montes, as doces liras e a doce sombra do verde ramo, as ervas cheirosas, as graciosas águas, os seixos e os jardins comprovam as benesses usufruídas neste viver despreocupado em resultado de um afastamento desejado do ócio citadino.

<sup>66</sup> Cf. António Ferreira, vol I. (1940:85-86); vol II (1940:88-89).

As desvantagens da expansão ultramarina com a consequente privação de liberdades individuais, com injustiças de índole social e moral, com deturpação de valores de ordem diversa, com luta desenfreada por bens materiais, incutem em homens como Ferreira e Miranda o anelo de se afastarem da sociedade e criarem ambientes utópicos, apenas possíveis numa esfera literária, capazes de lhes restituírem a paz, a serenidade, e de lhes garantirem a preservação de princípios morais dos quais a sociedade coeva os vai espoliando<sup>67</sup>. Este espaço campestre funciona como um reduto, onde é possível viver de acordo com um código moral e social que consagra a existência do homem num local aprazível, constituindo, suprema e inequivocamente, uma extensão da sua serenidade interior.

A dimensão agradável do *locus* resulta, por vezes, da sua capacidade regeneradora, decorrente da sucessão cíclica do tempo. Enquanto o sujeito poético caminha irreversivelmente para a deterioração, sofrendo amargamente diante da incapacidade de travar a inexorabilidade da passagem do tempo, a natureza opõe-se-lhe pela sua vitalidade renovadora permanente. É nestas circunstâncias que o *topos* ou o motivo se instauram, como ponto de partida para reflexões múltiplas de carácter filosófico. O convite à fruição do presente, na perspectiva horaciana, domina as composições a que subjaz esta temática, revestindo-se de importância indiscutível (Ramalho, 1965).

Poder-se-ia estabelecer uma relação, em tudo idêntica, na forma como Sá de Miranda e António Ferreira representam esta dimensão significativa do *locus amoenus*, não obstante notar-se que o primeiro é sobretudo o precursor que timidamente enceta um caminho novo e ignoto, introduzindo as diversas vertentes significativas, ao passo que o segundo as desenvolve e explora minudentemente. O soneto é a forma escolhida para a inclusão da vertente filosófica na poesia mirandina; a ode é a forma predilecta usada com o mesmo desígnio na lírica ferreiriana. José Alves Osório (1977:499-500) sustenta que o papel decisivo desempenhado por Sá de Miranda na fixação do *locus amoenus* fica a dever-se precisamente ao soneto «O Sol é grande caem co'a calma as aves».

Atendendo à obra de Bernardim Ribeiro, o *topos* em estudo reveste-se de uma dimensão completamente ignorada até então – a premonitória<sup>68</sup>. Os elementos que lhe

---

<sup>67</sup> Outros escritores como Tomas More, em *Utopia*, ou Francis Bacon, em *Nova Atlântida*, haviam já concebido o refúgio utópico, capaz de preservar a liberdade do homem, bem como valores que de outra forma estariam condenados ao desaparecimento por via da corrupção.

<sup>68</sup> Cf. No *Livro das Saudades*, de Bernardim Ribeiro (1950), concretamente no cap. XXXVIII, surge uma rola, que pousada num ramo perde o seu macho. A identificação da rola com Aónia e do macho

imprimem essa dimensão são o rouxinol, a rola, o mocho e o freixo. Uma consulta rápida do *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, certifica esta leitura que aproxima perigosamente amor e morte, evidenciando o poder de certas forças transcendentais ao ser humano. Rita Marnoto, na obra tantas vezes citada (1997:197), dedicou-se ao estudo da significação destes elementos. Outra novidade regista-se na aptidão consoladora do lugar agradável que, ao ocorrer na obra de Bernardim Ribeiro na écloga VI, abre caminho ao sujeito de enunciação para a rememoração da felicidade pretérita, transmitindo-lhe o conforto urgente para apaziguar a saudade dolorosa, proveniente da ausência da amada. A propósito desta composição poética, Silva Gaio (1932:119;124) lembrou o ascendente exercido pelos idílios de Teócrito, ressaltando a dupla característica do lugar ameno, ora real, ora ideal.

No caso da obra bernardiniana<sup>69</sup> e mirandina<sup>70</sup> mencionar-se-á ainda a função conferida ao *topos*, enquanto destinatário do sujeito lírico, muito embora não seja proeminente na produção dos ditos escritores.

Uma outra dimensão mais valorizada do que a anterior é, sem dúvida, aquela em que o motivo, na maioria das ocasiões, traduz sentimentos, emoções e reacções, desencadeadas por situações exteriores, podendo ser determinadas pela presença/ausência da amada, ou de outras figuras queridas ao sujeito poético. Ferreira (1940) recorre ao seu uso em diversas éclogas («Jânio», «Dáfnis» e «Arquigâmia»), exaltando os efeitos regeneradores da presença de certas entidades.

Há, no entanto, outras composições («Dáfnis» e elegia II) em que a ausência da figura elogiada é responsabilizada pela instauração do *locus horrendus*, em consequência da saudade inerente ao seu desaparecimento. Desta maneira, a poesia de Ferreira torna memoráveis as figuras que canta encomiasticamente, como notaram Tom Earle (1991) e Vanda Anastácio (1998:187). Quanto ao reflexo da presença ou ausência da mulher amada, este evidencia-se nas éclogas VI e «Lília», bem como na tragédia *Castro*. A écloga «Lília» exemplifica o modo como o lançar do olhar da amada sobre a natureza a revivifica:

---

com Binmarder não é descabida e muito menos casual. No capítulo XXXIX, são o mocho, cujas conotações com as ideias de morte e agouro inevitáveis, juntamente com a rola e os rouxinóis, que certamente se associam ao final da novela, em que Aónia e Binmarder acabam mortos.

<sup>69</sup> Cf. Bernardim Ribeiro (1950:130), sobretudo a écloga «Agrestes e Ribeiro», em que o sujeito lírico se dirige em tom de lamento ao rio Mondego.

<sup>70</sup> Cf. António Ferreira (1940: 249) no vol. I a écloga «Androgeu», no preciso momento em que o narrador solicita aos montes e vales que testemunhem a desventura do pastor Androgeu, desprezado pela sua amada Fílis.

Olha, Ninfa fermosa, que pintura  
De campos, e de céu, menhãs e tardes!  
Vem tu acrescentar sua fermosura.  
Solta aos ventos os cabelos, não os guardes  
Em vão: estende os olhos pelos prados;  
Vem, Ninfa, fuge o dia, vem, não tardes  
Aqui, ao tirar, e recolher dos gados  
Soam as rústicas frautas namoradas  
Dos rústicos Pastores namorados.  
Aqui seguindo eu tuas pisadas,  
Vivendo dos teus olhos te traia  
As maçãs brancas, e uvas orvalhadas.  
Das Ninfas uma te ofereceria  
Os cestinhos de lírios escolhidos,  
E leda com tos dar, se tornaria.  
Outra com os louros cabelos esparzidos  
Te cingiria de hera, ou verde louro  
Com versos bem cantados, bem tangidos (Ferreira, 1940:212).

As influências exercidas pelas éclogas II e VIII de Virgílio sobre as congéneres citadas foram examinadas, quer por Rita Marnoto (1997:445), quer por Maria Helena da Rocha Pereira (1973). Além de assistir o encómio de seres humanos, o *locus amoenus*

concorre para o elogio de cidades nas obras de João de Barros<sup>71</sup>, de Jorge Ferreira de Vasconcelos<sup>72</sup> e de Frei Amador Arrais<sup>73</sup>. Estes *loci* são dotados de traços particulares, individualizantes, consagrados àqueles que deles puderem usufruir, designadamente ao povo português. Nalguns casos permitem particularmente a reparação física, depois do *terminus* de uma viagem desgastante. Restauradas as forças, poderão os viajantes prosseguir no encalço dos seus projectos, que necessariamente implicam o ideal cavalheiresco da preservação do bem na terra. As ilhas<sup>74</sup> prestam-se a este propósito e encerram uma dimensão simbólica considerável, revelando-se o refúgio e a protecção para os que as encontram ou as procuram. Serão a terra prometida com todas as qualidades que fazem delas o paraíso terreal. O mito da Idade de Ouro continua a unir-se ao lugar aprazível. António José Saraiva (s/d.:280) refere a existência de «descrições admirativas e pitorescas da terra portuguesa». Não perdendo de vista as suas palavras, acredita-se que vê nestas descrições o prenúncio do poema heróico de Camões. Na realidade, assiste-se aos primeiros passos para a construção da suprema apologia do povo português, residindo na sua essência o desiderato de exaltar esse povo. No caso de se recordar a ode VII do *Livro I* de Horácio, não admirará o louvor tecido por estes autores a locais, nomeadamente a cidades como Sintra, Lisboa e Coimbra. Insertos num ambiente cultural renascentista, que encara muito positivamente incursões aos autores e textos greco-latinos, não se trata de uma novidade processual, mas de um processo de reabilitação habitual dos clássicos. Como defende Maria Helena da Rocha Pereira (1988:139-147), a imitação transformadora volta a operar-se.

Ademais, o panegírico é ainda, por vezes, dirigido à poesia ou ao canto, representando-se metonimicamente a primeira, através da presença do *topos* ou do motivo, na obra mirandina e ferreiriana. A écloga *Miranda* do autor com o mesmo nome e a

---

<sup>71</sup> Cf. No livro II, concretamente no cap. I, da *Crónica do Imperador Clarimundo*, é Sintra, representando o termo da viagem para Clarimundo, que merece um rasgado elogio, em que as ideias de paraíso, harmonia e perfeição se combinam de forma exímia. No livro II, especificamente no capítulo X, é a ilha subjugada ao domínio de Taulfo o ambiente idílico que acrescentará glória ao herói Clarimundo, figurando este último como a chave de libertação daquele espaço e das gentes que lá vivem.

<sup>72</sup> Cf. o cap. XLVI do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, em que se enaltece também Sintra, recorrendo para o efeito à visão profética de Merlândia, revelação proléptica da glória que os portugueses alcançarão.

<sup>73</sup> Cf. *In laudem Colimbriae*, em que o eclesiástico Frei Amador Arrais tece um rasgado elogio à cidade universitária banhada pelo Mondego.

<sup>74</sup> Cf. a Ilha de Fanimor, livro III, cap. I, na *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros (1953:66;74), ou a Ilha Deleitosa, livro II (idem: 91). Veja-se ainda o cap. XXI, livro I (idem: 213). Recorde-se o papel atribuído a este espaço já na produção literária da antiguidade greco-latina e não surpreenderá a sua adaptação à produção nacional, designadamente ao romance de cavalaria.

epístola XIII de António Ferreira são exemplos que mostram os poderes associados ao canto com capacidade para converter os lugares em *loci amoeni*. Esta apetência é entendida por Tom Earle (1991:51-52) como um incitamento para que a produção poética, baseada nos modelos clássicos, não se limitasse à imitação servil, mas à transformação renovada.

Similarmente à poesia e ao canto, versados desde tempos imemoriais pelos poetas, o Amor, igualmente uma das temáticas abordadas por praticamente todos os que se dedicam a exprimir a sua subjectividade, não constituirá excepção para os poetas do período renascentista. Na verdade, o tema materializar-se-á pelo recurso ao *topos*/motivo do *locus amoenus*, conjugando-se ainda com o uso da mitologia. Autores como João de Barros, Sá de Miranda e António Ferreira instauraram uma correlação íntima e segura na sua produção literária entre o lugar ameno e o Amor. O «Epitalâmio pastoril», de Miranda, a elegia a «Maio», de António Ferreira, e o *locus amoenus* da contenda entre a personagem, que dá o nome à obra de João de Barros, e Eros são exemplos que comprovam essa relação. No respeitante à última obra, Maria Helena Duarte Santos (1987:149-158) e Isabel Adelaide Almeida (1998: 570-577) procederam a um exame rigoroso das dimensões simbólicas e alegóricas dos elementos que constituem o lugar ameno nestas circunstâncias.

Em variadas outras ocasiões se divisa o *locus amoenus* como reflexo do estado de espírito do sujeito lírico, ou como antítese dos seus sentimentos. O segundo capítulo de *Menina e Moça* concretiza as duas vertentes enunciadas. Quer o paralelismo entre o ambiente natural e o sujeito da enunciação, quer a justaposição são confirmados por estudiosos diversos<sup>75</sup>. Idêntica função cabe ao lugar ameno na «Fábula do Mondego», de Sá de Miranda, e à abertura do primeiro acto da tragédia *Castro*, de António Ferreira. Na trova «Al son de los vientos que vam murmurando», de Sá de Miranda, a natureza amena comunga os sentimentos dolorosos do sujeito lírico.

No *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, o Cavaleiro das Armas Cristalinas, tendo aportado à ilha da Córsega sem ter encontrado a donzela Celidónia, contempla um quadro idílico que inaugura uma oposição ao drama comunicado de seguida – o envenenamento de Sofonisba por Masesina. Nesta obra, o *locus amoenus* traduzirá, diversas vezes, o sofrimento das personagens, mostrando os seus dramas e materializando

---

<sup>75</sup> Cf. Rita Marnoto (1997:171-202), António José Saraiva (1992:239) e Manuel da Silva Gaio (1932:174-207), por dedicarem especial atenção a esta dimensão semântica da natureza.

os seus estados disfóricos. Alude-se ao capítulo XIII e transcreve-se a passagem para melhor se aferir o que ficou dito:

Já perto da ermida, chegou a uma fonte, cuja água parecia um cristal brotando de um tosco penedo que fazia umas veias azuis e vermelhas, ornada de musgo e douradinha de cujas folhas caíam umas gotas a tempos como ricas pérolas e, estilando-se assim, caía[m] em um largo tanque, feito em triângulo, de lájeas de jaspe polido, que dava de si muitas cores, todo toldado de altos castanheiros, enxeridos de hera e parreiras com muitas uvas que o defendiam do sol, que não entrava, salvo por manha dos subtis raios; o prado de erva muito miúda e muito verde, com mescla dalgumas flores de diversas cores, rico tapete da natureza e estância por sua fresquidão e rudeza de muita recreação; cá não lhe faltava ali o zunido das solícitas abelhas, os assobios do saudoso solitário, os gemidos da solitária rola, os longes da mélroa música e a resposta do porfioso rouxinol. E para mais ornamento, porque nada é deleitoso sem companhia, estavam junto da fonte duas donzelas de extremada formosura que estavam tangendo uma harpa e uma rabeca e outra terceira cantava (Vasconcelos, 1998).

A *Consolação às Tribulações de Israel* consubstancia a relação harmoniosa entre o criador e a criatura, dentro da ideologia do *sequere naturam* estóico, da ordem harmoniosa entre Deus e o homem, evocada por Aguiar e Silva (1971:222), como preceito do Homem renascentista. Também nesta obra se mantém a coexistência do *locus amoenus* e do mito da Idade de Ouro. Além disso, à semelhança do que se passara com os autores anónimos de Quatrocentos, o simbolismo fundou um dos eixos centrípetos da obra de Samuel Usque. Normalmente, este *locus amoenus* surge impregnado de uma dimensão simbólica profunda, detectada quer na tradição bíblica quer na tradição italiana. Através dele se traduz a relação perfeita entre o criador e a criatura. Este lugar aprazível está representado na passagem seguinte da obra de Samuel Usque (1906:fol. IV):

[...] e lá ao cabo de um alegre vale um fermoso e muito basto arvoredos os recebia, regado, e viçoso com as doces águas duma fonte que ao pé de um altíssimo acipreste a borbulhões e com alegria rebentava [...] e juntando-as com o mel, que neste bom tempo estava das árvores grossos fios estilando: e com o branco leite que as gordas ovelhas, das mamas, sobre as ervas, pascendo lhes gotejava, [...] sentiam em fresco ar, que com suave o cume dos altos áleiros, e dos viçosos, e grandes freixos andava movendo, e docemente as mais altas ramas brandindo [...] e neste meio, as palmeiras melroas, os namorados e músicos rouxinóis, com muitos outros graciosos passarinhos, que a sombra se vinham acolhendo [...] todo aquele lugar (respondendo-se uns a outros com diversas vozes, ajudando-lhe o murmúrio da viva fonte) enchiam de harmonia, e deles tangendo, uns docemente com suas flautas e vilanescos instrumentos, outros ao som contra as namoradas pastoras, amorosamente cantavam.

Não seria aceitável terminar sem abordar a temática do fantástico que se conjuga com o *locus amoenus* e cuja génese se pode encontrar na literatura italiana anteriormente analisada. As novelas de cavalaria portuguesas estão repletas de exemplos que funcionam como provas concludentes do que se afirmou. Os cenários encantados e fantásticos individualizam marcadamente aqueles subgéneros literários. Carfel e Clarimundo, na *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, após terem deixado para trás o castelo de Ortogo, entram num lugar encantado<sup>76</sup>, local escolhido para a revelação proléptica de eventos. No caso da obra *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, o *topos* emerge recorrentemente ao longo do capítulo XLII, sendo o Cavaleiro das Armas Cristalinas projectado para ambientes irreais, fantásticos, que se sucedem uns aos outros, até encontrar Celidónia acompanhada por um dragão.

Reflicta-se agora sobre a configuração lexical que assume o *locus amoenus* nesta fase da literatura nacional. Continuam a encontrar-se lexemas provindos ou dos autores clássicos ou dos anónimos de Quatrocentos, ou de outros autores do final da Idade Média,

---

<sup>76</sup> Cf. João de Barros (1953:268-271), no livro III, o capítulo 23, em que uma caminhada pela floresta e a claridade da lua permitem a Clarimundo a visualização de um espaço diverso – um campo pequeno desprovido de arvoredos – desde a entrada de uma caverna.



que integram o *locus amoenus*. Entre eles figuram os prados, as árvores, água, sombra, flores, os zéfiros, água, as aves, os pastos, a oliveira, palma, etc.<sup>77</sup>.

Outros são agora introduzidos e, portanto, não figuravam nem nos clássicos, nem nos autores do final da Idade Média, como os penedos, o freixo, as terras, os cães, o porco-montês, a fralda, a penedia, etc.<sup>78</sup>.

Tendo em conta as listagens elaboradas, fácil é deduzir que a introdução de variados elementos na composição do lugar ameno enriqueceu a configuração do motivo e consequentemente a sua funcionalidade, relativamente ao que acontecia no final da Idade Média.

No caso de se cotejar a adjectivação utilizada no final da Idade Média com aquela que o Renascimento introduziu, notar-se-ão dissemelhanças que incidem designadamente sobre a variedade de adjectivos utilizados, que é maior, e sobre a sua associação a figuras de retórica como a comparação e a metáfora ou a antítese, em alguns casos mais raros. Entre os adjectivos mais frequentes e que acompanham ora uns, ora outros nomes, descortinam-se os seguintes: gracioso, grande, comprido, alto, suave, desvairado, entremetido, entre muitos outros<sup>79</sup>.

Ao analisar-se a lista de adjectivos que habitualmente se utilizavam no final da Idade Média pelos autores que foram investigados nesta secção, verifica-se que aqueles não foram postos de lado, antes se insistiu no seu uso. Porém, a introdução de uma adjectivação muito mais rica, conferiu maior expressividade ao emprego do *locus amoenus*, e alargou as suas vertentes semânticas. Esta adjectivação, predominantemente simples, podia ser, por vezes, dupla, e, mais raramente, tripla. Por outro lado, os adjectivos

---

<sup>77</sup> Registe-se ainda a presença de outros lexemas como jardim, ribeiras, maçãs, plátanos, serras, outeiros, salgueiros, vales, ovelha, montes, mares, campo, Primavera, erva, orvalho, fonte, Procne, arvoredos, murta, Filomela, Ninfas, ramos, pinheiros, sol, manhã, uvas, lírios, rosas, frutos, ar, rio, vento, cores, passarinhos, louro, castanheiro, hera, abelhas, murmúrio, floresta, cipreste, ouro, grilos, rãs, covas, amor, rouxinol, palma, música, loureiro, montanha, peras, ilha, ulmeiro, ninho.

<sup>78</sup> Além dos referidos, muitos outros engrossam a lista de lexemas: nogueira, ouriços, montarias, laranjal, claridade, amieiro, moita, marfim, raízes, horta, marmelos, casario, poejas, madressilva, cabeços, natureza, cedros, várzea, campina, temperança, parreiras, raios, tapete, zunido, málroa, harpa, rebecca, manjerição, regatos, jasmim, chilrear, alecrim, figueira, gomos, cardo, leite, oceano, enxárcias, vimeiros, juncais, porco, vereda, álemo, ermida, ninho, malva, ortiga, mocho, sementeira, capelas, horizonte, riso, grana, liras, boninas, tornos, vibração, seno, sauzes, penha, cheios, pérolas, tanque, lajes, jaspe.

<sup>79</sup> Os que alargam o catálogo são manso, bom, saboroso, frio, esmaltado, fresco, maravilhoso, verde, baixo, miúdo, alvo, formoso, claro, puro, cheiroso, brando, sereno, doce, cristalino, belo, quedo, rosado, dourado, porfioso, sacro, branco, sombrio, rústico, namorado, orvalhado, ameno, saudoso, espesso, caudaloso, rico, diverso, solitário, vivo, largo, polido, montanhoso, amoroso, pequeno, deleitoso, tenro, bravo, salvático, basto, viçoso, palreiro, aprazível, corrente, delicado, cristalino, glorioso, fundo, sublime, frutífero, ocioso, seguro, benigno, saudável, perenal, novo, variado, crescido, contínuo, semeado, polido, fino.

emergem esteticamente trabalhados pelas figuras de retórica - as comparações e antíteses – ou de tropos - personificações e, mais raramente, integrados em metáforas.

### 5.3 Evolução no sentido de um novo paradigma

A evolução de paradigma para paradigma, como já tantas vezes se disse, não se processa de forma repentina, através da instauração de cisões profundas. A passagem de um paradigma a outro implica sempre um momento de intercepção, altura em que os códigos estético-literários se vão adaptando, alterando, por vezes, quase de forma imperceptível.

A evolução dos motivos integra uma outra alteração a um nível superior que corresponde exactamente ao da periodização literária, sempre passível de contestação quanto aos seus limites. Na verdade, a evolução dos motivos processa-se quer ao nível da forma, quer ao nível do conteúdo. As variações nestes dois domínios, à semelhança do que acontece com os códigos estético-literários, não se processa *ex abrupto*, antes passa por um processo de ajustamento, em que algumas esferas semânticas são abandonadas, outras são particularmente desenvolvidas e algumas, desconhecidas até então, encontram ali a sua génese. Por outro lado, em termos formais, as combinações que se fazem, as figuras de sintaxe e de pensamento em que se combinam vão impondo subtilmente diferenças.

Expostos estes considerandos, só pode secundar-se José Augusto Cardoso Bernardes (1999:13-24) e Aníbal Pinto de Castro (1985:515-531), quando precisam a ideia de que se passa sem cortes ou cisões do Renascimento ao Maneirismo.

O motivo do *locus amoenus* não se manteve indiferente ao processo evolutivo que se fazia sentir nos códigos estético-literários do Renascimento. O Maneirismo, recorrendo ao mesmo motivo que fora aproveitado por Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira, Samuel Usque, Jorge Ferreira de Vasconcelos, explorou-o de forma diversa, possibilitando novas interpretações, nalguns casos, e reinterpretações noutros.

Tendo havido vertentes semânticas extremamente resistentes em praticamente todos os autores, desde Camões, Diogo Bernardes, Frei Heitor Pinto, Frei Agostinho da Cruz, Jorge de Montemor, a Fernão Álvares do Oriente; antonimicamente, é indiscutível a verificação do desprezo a que outras foram simplesmente votadas.

Como já houve oportunidade de dizer, valências como o enquadramento de acções, o encómio da vida rústica, a contraposição ou reflexo de estados de alma, a humanização da natureza - escolhida como destinatária em muitas composições poéticas, ou evocativa da felicidade pretérita - a interdependência constante entre o canto poético, ou o amor, e o lugar ameno, são dimensões a que continuamente e, ao que parece ininterruptamente, os autores recorrem, se bem que o seu aproveitamento se efectue de forma diversa por cada um deles.

Se estes permanecem nos textos analisados, outros são destinados ao esquecimento, sendo condenados inclusivamente à extinção. A dimensão simbólica, fantástica (tão comum nas novelas de cavalaria) e premonitória da natureza, o seu carácter cíclico (ocorre uma única vez), a exaltação endémica e a relação harmoniosa entre o criador e a criatura não serão preservadas.

Contrariamente, há ainda outros tópicos petrarquistas que foram resgatados pelos autores do final do século XVI, como o *locus solitarius* que se conjugará com o *locus amoenus*, propiciando a aproximação entre o Homem e Deus, parecendo preludiar as «golfadas de ar» maneiristas que se avizinham. Esta predilecção por tópicos petrarquistas foi confirmada por estudiosos como Rita Marnoto (1997) e Vítor Aguiar e Silva (1971:255). Além da dívida da literatura portuguesa renascentista a Petrarca, no que concerne à configuração do *locus amoenus*, designadamente o palaciano, é digna de registo a dívida a Boccaccio. Resta ainda mencionar Sannazzaro pelo papel singular que exerceu na criação do *locus amoenus* marinho, o qual terá decerto inspirado a criação do lugar ameno marinho do canto VI d'*Os Lusíadas*.

Como se afirmou anteriormente, as mudanças de paradigmas ocorrem gradualmente. Para tal contribui, em larga medida, a adaptação progressiva dos códigos estético-literários à exigência imposta pela assunção de outras funcionalidades. Deste modo, assiste-se a alterações sucessivas, até que se constitua de forma incontestável um novo paradigma, aceite como tal, resultante de mudanças que, sendo significativas, não são subversivas.

Os motivos e tópicos integram este processo de mudança, contribuindo para o avanço pelo facto de se aplicarem eventualmente em novas formas poéticas, ou ainda, sendo usados nas mesmas formas, de adquirirem novos valores semânticos. De resto, estão

ainda sujeitos a que algumas das suas peculiaridades sejam alvo de uma exploração ou interpretação diversas, resultante deste percurso evolutivo dos códigos estético-literários.

Partindo do que ficou dito, é óbvio que, existindo um processo de revigoração nuns casos e de criação noutros, a grande maioria das vertentes de significação foi aproveitada de forma diversa, explorando-se algumas particularidades. Atente-se, a partir de agora, em algumas composições que ilustram os argumentos apresentados.

Como já se mencionou, a função de enquadramento não deixa de convir ao lugar ameno. No entanto, agora alarga-se a um conjunto maior de formas poéticas, incorporando-se na égloga, na elegia, na carta, no soneto e no romance bucólico. No tocante aos autores que o integram, com este propósito na sua produção literária, compreendem-se Camões, Diogo Bernardes, Caminha, Frei Heitor Pinto, Jorge de Montemor e Fernão Álvares do Oriente. Para testemunhar esta percepção, bastará certamente a leitura da égloga I de Camões, remetendo a mesma para a *sensorum poesis* de Aristóteles. A elegia III é ainda outro modelo para registar a presença desta função. Diogo Bernardes consagra-lhe o soneto «Com seu cabelo louro destoucado» e as églogas II e VIII. Já na obra de Frei Heitor Pinto é o *topos* que aparece, diversas vezes, para enquadrar diálogos, servir-lhes de cenário ou pôr-lhe cobro. No caso concreto da novela pastoril, *Los Siete Libros de la Diana*, o motivo/*topos* emoldura os encontros entre pastores, ou entre estes e outras entidades<sup>80</sup>, sucedendo outro tanto na *Lusitânia Transformada*, em que constitui igualmente a moldura adequada aos encontros dos pastores<sup>81</sup>.

Atente-se agora nos autores que consubstanciam a temática do elogio da vida campestre na sua obra, através do uso do *locus amoenus*. Camões, Diogo Bernardes, e Fernão Álvares do Oriente, na senda da poesia mirandina e ferreiriana, actualizam esta dimensão significativa do *topos*/motivo. Aluda-se à elegia I de Camões, em que se pode inclusivamente averiguar a fusão do *locus amoenus* com o Mito da Idade de Ouro. Relativamente a esta elegia, Hernâni Cidade (1992:116-117) salientou o amor pela *aurea mediocritas* horaciana, numa vivência afastada dos conflitos que ocupam o ser humano de

---

<sup>80</sup> Cf. os capítulos VI e VII de *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge Montemayor (1955:274;293). No primeiro caso, o lugar ameno serve de cenário para o encontro de Selvagia e Silvano com a pastora Diana que procurava um cordeiro tresmalhado. Este mesmo cordeiro tinha sido encontrado por Silvano que o tinha prendido. Diana em cumprimento das regras de cortesia senta-se na erva fresca encostada a um amieiro, junto dos outros pastores.

<sup>81</sup> Cf. na *Lusitânia Transformada*, de Fernão Álvares do Oriente (1985:87-8), o momento em que os três pastores, ainda não se tendo sentado na «graciosa estância», onde tencionavam fazer a sesta, vêm descer pelo monte Urbano e Frondoso, com a intenção de se recolherem no mesmo espaço.

Quinhentos. Além do mais, este é ainda o ambiente propício à cura dos males de amor, conjugados, muitas das vezes, com outros provocados pelo meio citadino.

Diogo Bernardes trata este tema com profundidade considerável e com maior maturidade nas odes, nas elegias, nas cartas e nas éclogas. Na carta XII, por exemplo, elogiam-se os benefícios da vida campestre, criticando-se os vícios que entretêm os que habitam na cidade, empestando deste modo os que ali vivem.

Numa perspectiva mística, Frei Agostinho da Cruz entende este *modus vivendi* em ambiente campestre como o garante da união harmoniosa entre o Homem e Deus. Ilustra-se esta visão do assunto discutido com a ode III, em que se pode confirmar a fusão do mesmo com a áurea mediania. Ainda na *Lusitânia Transformada*<sup>82</sup>, de Fernão Álvares do Oriente, se assiste a esta apologia da vida rústica. Caminha não se deixa seduzir por esta dimensão semântica, abandona-a, empregando-a única e exclusivamente na écloga «Proteo».

A adopção desta temática é perfeitamente compreensível, tendo em conta os males que grassam nas cidades do século XVI, subsequentes precisamente das descobertas marítimas. A solução para grande parte da infinidade de problemas de índole moral e social passa para alguns pelo retiro num *locus amoenus* em íntima conexão com a ideologia da *aurea mediocritas*.

A capacidade cíclica da natureza, tendo sido muito apreciada sobretudo por António Ferreira, acaba por ser esquecida pela grande maioria dos autores que lhe sobrevieram. Montemor representa a excepção, ao integrá-la na sua obra bucólica<sup>83</sup>.

Contrariamente ao que sucedeu a esta dimensão semântica do motivo, uma outra - a da natureza na qualidade de confidente e destinatária do sujeito lírico - conquistou as preferências daqueles que haviam votado ao abandono a anterior. Tanto o *topos*, como o motivo, surgem em Camões, na elegia III e na écloga II, e em Bernardes que estendeu o seu uso a outras formas poéticas, como a carta e os sonetos, figurando, numa linha de continuidade, também nas éclogas e nas elegias. Veja-se com particular atenção a écloga II, o soneto «Brandas águas do Tejo, que passando» e a elegia à morte de D. João III. Frei Agostinho da Cruz inclui o lugar aprazível na écloga piscatória X e no soneto «À mudança

---

<sup>82</sup> Cf. Na obra de Fernão Álvares do Oriente (1985:360-362), Florampo e Jasmínio entoam um longo canto de louvor à vida rústica, enunciando todas as dádivas do campo.

<sup>83</sup> Cf. no capítulo I, de *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge Montemayor (1955:34), o pedido de Diana, que traduz o desejo de rever Sireno durante o período em que a natureza se caracteriza pelo vigor e pela fertilidade, ou seja, no decorrer do Estio.

da vida». Nas novelas bucólicas<sup>84</sup>, a natureza amena é convidada a partilhar a dor do sujeito de enunciação.

De forma idêntica ao que se observara na obra de Bernardim Ribeiro e de António Ferreira, a natureza sofre um processo de humanização, numa dependência directa do Humanismo que tão marcadamente assomou no movimento renascentista. Uma nota dissonante impõe-se porém: enquanto naqueles autores a humanização decorria declaradamente dos reflexos positivos, resultantes da presença da amada ou de outras entidades, conquanto surgissem já, se bem que em muito menor extensão, reacções adversas diante da ausência dessas mesmas figuras; nestes é explicitamente estabelecido o contraste entre os efeitos eufóricos e disfóricos, associados normalmente ao binómio presença/ausência das entidades que são objecto das composições em causa.

Camões, Bernardes e Caminha conferem à mulher amada uma influência determinante sobre o ambiente que a envolve. Já Fernão Álvares do Oriente lhe atribui menor importância, usando esta vertente de significação apenas uma vez na sua obra. Realmente, é a tonalidade do pessimismo, tão querida aos maneiristas, que começa a aflorar, reflectindo, através desta nota dissonante, o desaparecimento de figuras distintas. A título de exemplo, pode ler-se a écloga I de Camões, destinada a celebrar a figura de D. João. O lugar ameno é o instrumento para a imortalização do príncipe; a sua ausência revestirá de luto a natureza, convertendo-se o *locus amoenus* num *locus amoenus à l'envers*, como o denomina José G. H. Carvalho (1987). De Diogo Bernardes, destaca-se a carta VI, dedicada ao lamento pela morte do irmão. Nela o lugar ameno dá lugar ao *locus amoenus à l'envers*, imposto pelo desaparecimento do eremita. Do mesmo modo procedeu Camões, ao cantar, em composições de índole tradicionalista e italianizante, os efeitos positivos da presença do ser louvado, representados no *locus amoenus*, e os efeitos negativos, provocados pela ausência, condensados no *locus amoenus à l'envers*. As éclogas II e V sustentam esta alegação, exemplificando respectivamente os modelos apresentados. Sublinhe-se a importância da ode II, tradutora da superlativação da beleza da amada. A junção dos dois modelos, explorados anteriormente, na mesma composição é

---

<sup>84</sup> Cf. no capítulo II, de *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge Montemayor (1955:73), a invocação de Selvágia dirigida à natureza, particularmente às águas, à serra, aos vales, numa indagação permanente com vista a encontrar um lugar que dê descanso aos seus olhos lacrimosos. Faça-se também uma incursão à *Lusitânia Transformada*, de Fernão Álvares do Oriente (1985:98-99), que dá voz à exortação de Felício, dirigida à natureza para que partilhe da sua dor, e talvez encontre nessa comunhão o lenitivo que procura.

comum aos autores já referidos e também a Diogo Bernardes, como se pode justamente confirmar pela leitura da carta VII.

À semelhança do que acontece com Camões e Bernardes, Caminha faz corresponder à presença/ausência da amada características desarmónicas na natureza, como se pode atestar na sextina «Já da frescura cheos vi estes bosques» e no vilancete «Tu presença deseada». Pese embora a sincera admiração pela estudiosa, é forçoso discordar de Vanda Anastácio (1998:200) que, a propósito das sextinas, entende o *locus amoenus* como simples pano de fundo das composições. A referida investigadora considera, mais correctamente, estas descrições dos efeitos da presença/ausência da amada como «ilustrações da forma como o sujeito vive o encontro com o ser amado ou a impossibilidade de o ter diante dos olhos» (1998:344). Caminha alargou ainda o uso desta dimensão significativa aos epigramas. A presença ou ausência da amada deixa ainda reflexos de pendor idêntico na obra *Lusitânia Transformada*<sup>85</sup>. Tome-se como exemplo o seguinte fragmento:

Por onde esta floresta

E quanto vejo nela em si retrata

Essa presença, ó Lénia, deleitosa

[...]

Nasce a manhã fermosa,

O rouxinol queixoso despertando

Ao canto, com que ao Céu seu mal declara.

D'orvalho borrifando

No descoberto campo a flor e a rosa

Como em cristal se vê nesta água clara.

---

<sup>85</sup> Cf. um outro exemplo da obra de Fernão Álvares do Oriente (1985:226-7) que apresenta, em contrapartida, a ausência de Tetrina como determinante para a descrição que Olívio faz da natureza, toda ela dominada por uma profunda tristeza.

Depois a luz preclara  
As terras alumia;  
As estrelas vencendo  
Sempre aqui nisto estou teu gesto vendo  
Trazes do rouxinol a melodia  
No riso d'alegria,  
A flor e a rosa nessas faces belas (Oriente, 1985:34-35).

O canto, dirigido de forma idêntica à amada ou a outras figuras, exerce sobre a natureza que o envolve dois tipos de efeitos: revigorantes, se estiver presente; devastadores, se for abandonado e, portanto, se encontrar ausente. Além disso, tem o poder de apaziguar e mitigar as dores de quem o ouve e sofre. A presença desta valência semântica manifesta-se quer nas redondilhas «Super Flumina», de Camões, através do tópico, quer na sextina «A um Amigo», através do motivo do *locus amoenus*. Mas são, sobretudo, os romances bucólicos, nomeadamente a *Lusitânia Transformada*<sup>86</sup>, que constituem configurações, por mérito e excelência, da presença desta dimensão significativa. No entanto, é na obra *Los Siete Libros de la Diana*<sup>87</sup> que a frequência da referida dimensão é maior.

O tratamento do tema do Amor sofre, durante esta fase, uma mudança significativa. Não é o amor entre homem/mulher, mas o amor entre os seres humanos que detém a atenção dos poetas e prosadores. A apologia do amor universal transparece quer na «Ilha dos Amores», quer na «Écloga dos Faunos», de Camões. No primeiro caso, assiste-se à fusão do motivo do lugar ameno com a Mitologia. A dimensão sacra e simbólica da ilha é indiscutível, concorrendo para a sublimação do povo português. Para Aguiar e Silva (1994:131-153), o tópico incorpora uma dimensão mítico-simbólico muito complexa, ao

---

<sup>86</sup> Cf. Na obra de Fernão Álvares do Oriente traduz-se o ascendente que a natureza amena tem sobre o canto pastoril. Tal é o caso de duas passagens que merecem atenção: a primeira (1985:26) evoca o desejo infundido pela natureza no pastor de a cantar sem cessar, enquanto se verificar a sua existência prazenteira; a segunda (idem: 97) traduz o convite a Jasmínio, desafiado por Urbano, para que cante, lembrado das qualidades inspiradoras do lugar e tempo.

<sup>87</sup> Cf. os capítulos III e VI da obra *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge Montemayor, (1955:163;276). No primeiro caso, o hino entoado aliviará certamente o sofrimento dos que o escutam ou o cantam; no segundo, evidencia-se a capacidade de o lugar ameno instigar ao canto e ao descanso.



realçar flagrantemente a missão ecuménica do Amor. No seu plano material e espiritual, o amor servirá sempre para valorizar o género humano. Rita Marnoto (1997) julga que o lugar aprazível se desvanece na presença do desconcerto e da insegurança que ameaçam o homem. Porventura o povo português inerte deixara de estar sujeito aos ditames que se abatiam sobre todos os outros e alcançara os tributos que lhe ofereciam o salvo-conduto para a ilha. Eventualmente, no fim da viagem, pode aceitar-se a recompensa pelo esforço e afã daqueles homens numa viagem que os punha constantemente à prova. Porém, sabe-se pela boca do Adamastor que os sofrimentos não tinham terminado, pelo que tal afirmação parece precipitada. Além disso, o neoplatonismo é para a mesma autora um elemento de equilíbrio, não se devendo, pois, desprezar este juízo de valor. A sacralidade, qualificativo inerente à «Ilha dos Amores», de Camões, distingue também o *locus amoenus* na *Lusitânia Transformada*<sup>88</sup>. Não se avançará mais neste trabalho, sem antes apresentar o exemplo de suprema beleza poética que tem vindo a ser tratado:

Três fermosos outeiros se mostravam  
Erguidos com soberba graciosa,  
Que de gramíneo esmalte se adornavam,  
Na fermosa ilha, alegre e deleitosa;  
Claras fontes e límpidas manavam  
Do cume, que a verdura têm viçosa;  
Por entre pedras alvas se deriva  
A sonora linfa fugitiva.

Num vale ameno, que os outeiros fende,

---

<sup>88</sup> Cf. Fernão Álvares do Oriente (1985:317), no momento em que o narrador descreve a floresta venturosa, espaço consagrado, segundo ele, às ninfas. Numa tentativa de chegar ao alto da serra confronta-se com a sacralidade do lugar e com a presença de duas ninfas, que o obrigam a ocultar-se, denunciando assim talvez a transgressão que consiste em pisar aquele sítio vedado ao ser humano.

Vinham as claras águas ajuntar-se,  
Onde uma mesa fazem, que se estende  
Tão bela quanto pode imaginar-se;  
Arvoredo gentil sobre ela pende,  
Como que pronto está para afeitar-se,  
Vendo-se no cristal resplandecente,  
Que em si o está pintando propriamente.

Mil árvores estão ao céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos;  
A laranjeira tem no fruto lindo  
A cor que tinha Dafne nos cabelos;  
Encosta-se no chão, que está caindo  
A cidreira co'os pesos amarelos;  
Os fermosos limões ali, cheirando,  
Estão virgíneas tetas imitando.

As árvores agrestes que os outeiros  
Têm com frondente coma enobrecidos,  
Álemos são de Alcides, e os loureiros  
Do louro Deus amados e queridos,  
Mirtos de Cítéria, co'os pinheiros

De Cibele, por outro amor vencidos;

Está apontando o agudo cipariso

Pera onde é posto o etéreo Paraíso.

Os does que dá Pomona, ali natura

Produze, diferentes nos sabores,

Sem ter necessidade de cultura,

Que sem ela se dão muito melhores:

As cerejas, purpúreas na pintura;

As amoras, que o nome têm de amores;

O pomo que da Pátria Pérsia veio,

Melhor tornado no terreno alheio;

Abre a romã, mostrando a rubicunda

Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes;

Entre os braços do ulmeiro está a jocunda

Vide, co'uns cachos roxos e outros verdes;

E vós, se na vossa árvore fecunda,

Peras piramidais, viver quiserdes,

Entregai-vos ao dano que co'os bicos

Em vós fazem os pássaros inicos.

Pois a tapeçaria bela e fina  
Com que cobre o rústico terreno  
Faz saber a de Aqueménia menos dina,  
Mas o sombrio vale mais ameno.  
Ali a cabeça da flor cefisia inclina  
Sobolo tanque lúcido e sereno;  
Florece o filho e neto de Ciniras,  
Por quem tu, Deusa Páfia, inda suspiras.

Pera julgar, difícil cousa fora,  
No céu vendo e na terra as mesmas cores,  
Se dava às flores cor a bela Aurora,  
Ou se lha dão a ela as belas flores.  
Pintando estava ali Zéfiro e Flora  
As violas da cor dos amadores,  
O lírio roxo, a fresca rosa bela,  
Qual reluze nas faces da donzela.

A cândida cecém, das matutinas  
Lágrimas rociada, e a manjerona;  
Vêem-se as letras nas flores hiacintinas,  
Tão queridas ao filho de Latona.

Bem se enxerga nos pomos e boninas

Que competia Clóris com Pomona.

Pois, se as aves no ar cantando voam,

Alegres animais o chão povoam.

Ao longo da água o nívoo cisne canta;

Responde-lhe do ramo filomela;

Da sombra de seus cornos não se espanta

Actéon, na água cristalina e bela;

Aqui a fugace lebre se levanta

Da espessa mata, ou tímida gazela;

Ali no bico traz ao caro ninho

O mantimento o leve passarinho.

Nesta frescura tal desembarcaram

Já das naus os segundos argonautas,

Onde pela floresta se deixavam

Andar as belas Deusas, como incautas;

Algumas, doces cítaras tocavam;

Algumas, harpas e sonoras frautas;

Outras, co'os arcos de ouro se fingiam

Seguir os animais, que não seguiam.

Descobre-se na poesia de Diogo Bernardes uma outra função do *locus amoenus* – a evocação de espaços psicológicos que remetem para a felicidade pretérita<sup>89</sup>. Constatou-se já a existência desta dimensão noutros autores, sendo agora relegada para segundo plano pela maioria dos que estão sob a mira deste estudo, à excepção da obra *Los Siete Libros de la Diana*<sup>90</sup>, em que esta vertente é significativamente explorada.

Por oposição, a valência que o lugar ameno assume, enquanto reflexo ou contraposição do/ao estado de espírito do sujeito enunciador, ocupa todos os autores estudados, ainda que seja observável a adaptação desta dimensão conteudística a formas diversas como as élogas, a canção, a elegia, o soneto ou o romance bucólico. O lugar ameno reveste-se de alguma novidade: é que, na maioria das ocorrências, é substituído pelo *locus amoenus à l'envers*, ou noutras circunstâncias pelo *locus horrendus*, signo de uma tendência marcadamente maneirista. Tal facto exige a adopção de um campo lexical diverso, conferido essencialmente por uma adjectivação disfórica, muito diferente da que se havia visto em Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro ou António Ferreira. Em tais circunstâncias, o lugar visa instaurar, recorrentemente, a partilha de sentimentos com o sujeito de enunciação que os transmite. Camões merece um lugar de destaque nesta esfera, por fazer representar recorrentemente no *locus amoenus* uma vertente antagónica ao íntimo do sujeito lírico. A remissão para a leitura da écloga I, enquanto tradutora desta ideia, bastará para ilustrar a afirmação anterior. Aliás, não se pode partilhar da opinião de Maria do Céu Fraga (1989:79) que considerou a comunhão de sentimentos entre o *locus amoenus* e o sujeito de enunciação como elemento puramente convencional e decorativo, porquanto, ao assumir esse papel, perde imediatamente a particularidade de ser ornamental, estético. Para José Gonçalo de Carvalho (1987), é sobretudo a subjectividade do pastor que determina a interpretação da natureza, ora percebendo a ausência do *locus amoenus*, ora assinalando a comparência do *locus amoenus à l'envers*. Na écloga III, inicialmente o lugar ameno estabelece o contraste com os sentimentos do pastor, sendo de seguida

---

<sup>89</sup> Cf. a passagem de Diogo Bernardes (1946:152), que revela a capacidade que um local ameno tem de transportar o sujeito lírico a um outro *locus amoenus*, ainda mais perfeito, por se conjugar com outra memória- a de Sílvia, identificada com o Éden.

<sup>90</sup> Cf. cap. I de *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor (1955:13-15), em que Sireno, avistando os prados regados pelo Ezla, recorda os momentos de felicidade ali vividos noutros tempos, cuja mente apenas se ocupava com a pastorícia e com a imagem de Diana. Mais tarde (idem: 20) associa a esse lugar idílico o início da sua desventura. Ainda nesta obra (idem: 39-31) o mesmo espaço se alia às recordações de Diana dos amores felizes que ali viveu com Sireno.

condicionado pela subjectividade de Almeno que procede à sua transmutação num *locus amoenus à l'envers*.

Camões, pelo seu ecletismo prodigioso e pela capacidade de fundir múltiplas tradições, sem criar cisões com a novidade oriunda de Itália, por ele aliás harmoniosamente integrada na sua obra, revelou-se, no seu génio multímido, o autor capaz de, através de géneros e formas diversos, dar expressão ora ao *locus amoenus à l'envers* ora ao *locus horrendus*. Nenhum deles constitui como se sabe, pelo que já foi dito relativamente a Ovídio e à tradição clássica, uma novidade. Sublinhem-se a título de exemplo a écloga III, vv. 245-265, que patenteia o primeiro, e os versos 1-30 da écloga II. Crê-se que o *locus amoenus à l'envers* marca, pouco a pouco, a evolução transformadora, em termos de continuidade, dos códigos renascentistas para os maneiristas, ao passo que o *locus horrendus* configura já um sinal representativo de um novo paradigma - o maneirista. Remete-se novamente para o estudo de José G. H. Carvalho (1987) sobre esta matéria, constante das *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, pela importância de que se reveste.

Na écloga V, figura um exemplo de *locus horrendus*, acontecendo o mesmo em algumas canções e elegias, que confere a Camões um lugar de relevo na forma como foi abrindo caminho para um novo paradigma – o maneirista, rompendo sub-repticiamente com os códigos literários vigentes. Já na canção III, o *locus amoenus* é o reverso da medalha do íntimo do poeta. Reaparece ainda o motivo noutras formas poéticas, designadamente no soneto «Alegres campos, verdes arvoredos», com idêntico intuito: instituir o contraste entre o lugar e os estados emotivos do sujeito de enunciação. Diogo Bernardes emprega tanto umas formas como as outras, mas com menos mestria e com muito menor frequência. Frei Agostinho da Cruz socorre-se uma única vez do lugar ameno para estabelecer aquele contraste, na écloga «Míncio e Limabeu». Do mesmo modo, surge o *topos* na obra de Montemor. Em contradição, na obra de Fernão Álvares do Oriente o motivo raramente reflecte os estados de alma, mas opõe-se-lhe frequentemente<sup>91</sup>.

A marca de Petrarca na produção literária portuguesa certifica-se por mais que não seja pelos estudos que diversos críticos<sup>92</sup> lhe dedicaram. No final da Idade Média, o

---

<sup>91</sup>Cf. *Lusitânia Transformada* (1985:30) o momento em que os sentimentos de tristeza e amargura de Amâncio aparecem contrapostos à amenidade de uma natureza ridente que o envolve. Num outro momento assiste-se a uma situação análoga a esta (idem:127-128): neste caso são os sentimentos de Urbano que se contrapõem a uma natureza amena e afável.

<sup>92</sup> Ressaltam-se os nomes de Arturo Farinelli (1913), Carlo Rossi (1946) e Rita Marnoto (1997).

*locus solitarius* deixara de merecer a atenção dos escritores, porém agora assiste-se ao ressurgir deste filão de origem italiana na obra de Frei Agostinho da Cruz, Frei Heitor Pinto, Frei Amador Arrais e Fernão Álvares do Oriente. É, antes de mais, a Diogo Bernardes que se fica a dever a primeira tentativa de fusão entre *locus amoenus* e *locus solitarius* na écloga XV, aliando-se ainda à *aurea mediocritas*. É sobretudo Frei Agostinho da Cruz que, em algumas éclogas<sup>93</sup> e elegias<sup>94</sup>, adverte para a importância do viver isolado. Na *Imagem da Vida Cristã*, da autoria de Frei Heitor Pinto, o lugar ermo constitui uma lição de vida para os que diligenciam no sentido de se unirem em plenitude e graça a Deus. Efectivamente, muitos são os exemplos que figuram naquela obra, analogamente ao que sucede na *Lusitânia Transformada*<sup>95</sup>, em que o motivo aparece agremiado de forma consistente ao *locus solitarius*; contrariamente ao que acontece no caso da obra de Frei Amador Arrais, em que os exemplos escasseiam.

Fez-se menção já à importância que Sannazzaro e Boccaccio terão tido para a recuperação do *locus amoenus* marinho e palaciano, respectivamente. Faltou, todavia, a referência aos autores que aproveitaram e exploraram aquelas variantes.

O *locus amoenus* palaciano surge, como já foi dito, associado à descrição de palácios e o vocabulário que emerge neste contexto é consideravelmente diferente daquele a que nos habituou o lugar ameno clássico. A fulgência decorrente do ouro, da prata e da pedraria preciosa é uma constante. O pendor artístico, nomeadamente sob a forma escultórica, bem como arquitectónica, desempenha um papel importante na concepção deste *locus amoenus*, mas a natureza é primordial e ocupa certamente o primeiro plano. Ernest Curtius (1989:283) parece referir-se a esta tipologia ao mencionar a introdução no *locus amoenus* dos pórticos em Godofredo de Vinsauf e fazendo alusões a algumas mansões que apareciam já nas *Epístolas* de Plínio, mas não chega a esclarecer convenientemente as suas ideias. O facto é que o *locus amoenus* palaciano ocorre na literatura italiana, designadamente em Boccaccio, como já foi referido em devido tempo.

---

<sup>93</sup> Cf. a écloga IV, de Frei Agostinho da Cruz (1918), que dá voz às queixas de Limabeu, cujo habitat, afastado do povoado, se caracteriza pela sensação de bem-estar que transmite.

<sup>94</sup> Cf. os benefícios apresentados a D. Mariana, na elegia homónima, de Frei Agostinho da Cruz (1918), demonstram bem os prazeres que se alcançam numa vida dedicada a Deus e afastada do viver mundano.

<sup>95</sup> Cf. Fernão Álvares do Oriente (1985:176), numa passagem em que Sincero conduz os pastores a um espaço ameno ermo. Aquele reflecte o desprendimento de tudo o que é artificial, em clara preferência por tudo o que é natural e que a natureza oferece desinteressadamente. Num outro passo (idem: 185-186), Ribeiro consagra-se à sua fé num local isolado, afastado da cidade, conjugação perfeita do *locus solitarius* com um certo exotismo.



Zurara, Fernão Álvares do Oriente, Samuel Usque, Jorge de Montemor e João de Barros fazem figurar este tipo de *locus amoenus* nas suas obras, *Crónica da Guiné*, *Lusitânia Transformada*, *Consolação às Tribulações de Israel*, *Los Siete Libros de la Diana*, *Crónica do Imperador Clarimundo*, respectivamente. O mesmo sucede com Camões e Diogo Bernardes. A título de exemplo recorrer-se-á à obra de Samuel Usque (1906:fol.8)

Era de pedras inteiras fabricado, e as dos fundamentos de grandeza de quarenta côvados, a lonjura de seu corpo de sessenta côvados ocupava, e vinte de largo e trinta de alto, ao redor continha dobrados corredores, sustidos de formosas colunas, altas vinte e cinco côvados, cada uma de uma só pedra de mármore branco; as portas, algumas eram cobertas de ouro, e outras de prata e assim seus postigos e ombrais: mas a que estava fora do templo era de metal de corinto, cuja nobreza as de ouro e prata excedia: as vigas da casa eram de çaquiçamis cheiroso e polido cedro e doutros mui preciosos árvores; o solar e paredes e tudo o mais coberto de ouro açacalado, e assim a santidade das santidades dentro e fora esculpidas em covo semelhanças de querubins, tamareiras e bordaduras de muitas flores [...]

Em cima estavam certos pânpanos de ouro donde pendiam cachos de estatura de um homem. [...] Este era o véu babilónico diversificado de jacinto, que é a cor do céu, e de bisolinho mui branco de grana e púrpura [...] Aqui estava um castiçal de ouro com suas sete candeias, que significavam as sete estrelas erráticas, uma mesa de ouro.

Além disso, assinalou-se ainda ali o *locus amoenus* marinho, denominação que se prende com o valimento do mar, sobretudo a partir das descobertas ultramarinas, na vida dos portugueses e de outras nações. A expansão marítima determinou que a economia de muitos países dependesse deste elemento, como meio privilegiado de efectivação de trocas comerciais. Ao que se apurou, Sannazzaro substituiu, pela primeira vez, os pastores pelos pescadores e a paisagem campestre pela marinha, mas, ao que parece, a fixação desta tipologia atingiu o seu auge com Camões, em Portugal. Relembre-se a descrição do

consílio marinho no canto VI d'*Os Lusíadas* para se perceberem os contornos desta tipologia:

No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde, / Lá donde as ondas saem furibundas, / Quando às iras do vento o mar responde, / Neptuno mora, e moram as jocundas / Nereidas e outros deuses do mar, onde/As águas campo deixam às cidades / Que habitam estas húmidas deidades. // Descobre o fundo nunca descoberto /As areias ali de prata fina; / Torres altas se vêem, no campo aberto, / De transparente massa cristalina; / Quanto se chegam mais os olhos perto, / Tanto menos a vista determina / Se é cristal o que vê, se diamante, / Que assi se mostra claro e radiante. // As portas de fino ouro, e marchetadas / Do rico aljôfar que nas conchas nasce, / de escultura fermosa estão lavradas, / na qual do irado Baco a vista pace: / E vê primeiro, em cores variadas, / [...] // Estava a terra em montes revestida / De verdes ervas e árvores floridas, / Dando pasto diverso e dando vida / Às alimárias nela produzidas / A clara forma ali esculpida / Das Águas entre a Terra desparzidas, / De pescados criando vários modos, / Com seu humor mantendo os corpos todos (Camões, 1947:4-6).

A écloga marinha mereceu um estudo, de âmbito particular, por parte de Millet-Gérard (2000), o que de certo modo confirma a importância e a atracção que o mar exerceu na esfera literária, a par da bucólica tradicional, e concomitantemente a esta. A expansão ultramarina não revelou ao Homem apenas o elemento aquático. Com ela, os europeus conheceram novos mundos, feitos de novidades faunísticas e flóreas, entre outras. Naturalmente, o contacto com novos continentes deu a conhecer, particularmente aos portugueses, novas espécies de plantas, arbustos, árvores e aves.

Em consequência de novos contactos, observações, experiências e conhecimentos, ressurgiu o *locus amoenus* exótico, na medida em que já se haviam delineado os seus contornos na literatura italiana. Zurara e Fernão Álvares do Oriente consubstanciam este novo lugar ameno nas obras *Crónica da Guiné* e *Lusitânia Transformada*,

respectivamente. A título de exemplo refira-se uma passagem da última obra, de Fernão Álvares do Oriente (1985:185-186):

[...] por entre umas hortas que por aquela parte se estendem mui graciosas, posto que só tão embaraçado com a fantasia na variedade das ervas e plantas, que o fresco terreno à vista me apresentava, [...], me detive mais do que ele mesmo me pedia. Era o tempo em que o sol tinha chegado ao termo último da sua jornada, sezão que nas partes do Oriente é a mais aprazível, pela serenidade com que então o céu lhe descobre os lírios celestes, ali resplandecentes, e pela frescura com que a noite amiga tempera o ardor da calma, oferecendo à vista no ar sereno uma saudosa escuridade [...] Bem junto à morada de Ribeiro estava um pequeno campo, que entre ela e o mar que por aquela parte com suas águas o vai seguindo todo, se estende para onde o sol nascendo visita o mundo com seus raios. Aqui me assentei entre árvores frutíferas sobre flores cheirosas [...] Via entre outras plantas a palma frutífera, que penetrando as nuvens alevanta ao céu o pesado fruto, que cheiro, quando tenro, de água suavíssima, parece na doçura competir com a celestial ambrósia. Contemplava o tronco [...] oferece também os ramos aos vencedores para o triunfo [...] Noutra planta [...] a qual por delicado antifrasi chamam os naturais árvore triste [...]. A fragrância que suas flores respiravam, feridas de um brando vento que as sacudia, era para tornar à vida quem dela estivera privado.

Como se comprovou, ficou, pois, a dever-se à literatura italiana a integração do *locus amoenus* marinho, palaciano e exótico na produção literária do Renascimento. Já as referências mitológicas têm a sua origem na literatura greco-romana e é aí que os escritores portugueses bebem deste manancial de cultura para a incluírem na produção literária nacional.

Se com Bernardim Ribeiro, Miranda e Ferreira o recurso à mitologia para realizar as diversas valências de significação se fazia de forma esporádica e pouco consciente, o facto é que neste momento ele se processa de forma consciente e em íntima conexão com o lugar ameno. Citem-se apenas a «Écloga dos Faunos» e a «Ilha dos Amores», a título

ilustrativo, lembrando ainda a obra de Jorge de Montemor<sup>96</sup>, Diogo Bernardes<sup>97</sup>, Caminha<sup>98</sup> e Fernão Álvares do Oriente<sup>99</sup>, autores que lançaram mão deste artifício.

A Mitologia confirma assim o interesse e necessidade de demonstrar o conhecimento que os escritores detinham da cultura clássica, tão importante para o Homem do Renascimento. À semelhança do que acontecia com os temas, os motivos, ou os tópicos, também para os mitos se instituiu um reservatório que integrava a tradição literária e que os escritores deveriam utilizar em função das suas necessidades expressivas.

Realizado este percurso, crê-se oportuna a pesquisa tendente a averiguar que lexemas foram retomados da tradição clássica, do final da Idade Média, que lexemas foram recuperados da fase inicial do Renascimento, bem como aqueles que foram introduzidos e eram desconhecidos dos anteriores usos.

Assim sendo, muitos lexemas usados provinham do reportório dos autores e períodos anteriores. O catálogo integra, entre outros<sup>100</sup>, os seguintes: Ninfas, praia, animais, espessura, orvalho, jardim.

Destaque-se que alguns deles, cuja utilização não foi remodelada nos períodos e autores até agora estudados, emergem de forma linear numa sequência de continuidade e compreender-se-á bem a razão pela qual isso acontece, agora com Camões, Bernardes, Fernão Álvares do Oriente, Frei Agostinho da Cruz e Caminha, entre outros. No leque variado de lexemas salientam-se as cerejas, as amoras, o som, o dia, o castanheiro, a música, o estio, o Outono, os «álemos».

---

<sup>96</sup> Recorde-se, na obra. *Los Siete Libros de Diana* (Montemayor, 1955:143-144), a passagem em que o lugar ameno é o refúgio perfeito para que Ninfas e pastores repousem.

<sup>97</sup> Lembre-se a carta XXVIII, (Bernardes, 1945:311-312), em que surgem diversas referências mitológicas ao serviço do encómio construído em torno do conde de Monsanto.

<sup>98</sup> Na obra de Pero Andrade de Caminha (298;806-808), a amada domina todos os seres que estão à sua volta, o seu poder é tal que inclusivamente os Zéfiro e Apolo lhe obedecem. O «Epitalâmio a D. Maria e Alexandre Farnésio» convoca a presença de Amor e a referência sempre grata a Vénus. À volta destas figuras mitológicas se desenvolve uma curta narrativa mitológica.

<sup>99</sup> São múltiplas as referências mitológicas que se patenteiam na. *Lusitânia Transformada*. Destaca-se a presença das ninfas Clemene e Efire e de outras figuras da mitologia como Apolo, Marte, Neptuno, Éolo, Aurora, Filomela. Uns desempenham o papel de destinatário de Felício, aos quais recorre para encontrar algum descanso; ao passo que outros representam a incapacidade de alcançar a paz e o sossego que procura (Oriente, 1985:98-100; 404).

<sup>100</sup> Além destes, muitos outros engrossam a lista: ondas, ovelhas, vento, ulmeiro, mirto, erva, sombra, flores, sussurro, árvores, rio, mar, céu, lírios, rosa, ribeira, bosque, sol, montes, fonte, cabra, rebanho, floresta, natureza, arvoredor, corrente, areia, campo, freixo, ramos, cristal, murmúrio, Zéfiro, boninas, frutos, capelas, olmos, louro, videira, planta, mato, Primavera, penedo, terra, cores, pedras, verdura, horizonte, folha, estrelas, cheiro, faia, avelaneira, dia, abelhas, peixes, covas, som, ervas, pasto, canto, mato, salgueiro, tronco, música, palma, hortas, alecrim, choupos, rochas, raios, gotas, cachos, peras, pérolas, gomo, murta, castanheiro, selva, calma, lobo, riso, amoras, andorinha, reouxinol, cerejas, flautas, conchas.

Acrescenta-se a esta larga panóplia mais um vasto conjunto de elementos novos que passam a compor o *locus amoenus*. Ora, merecem menção a Aurora, a margem, o extremo, a hortalíça, o ruído, e muitos outros que não se incluirão por se correr o risco de dificultar a leitura deste trabalho, porém remeter-se-ão para nota<sup>101</sup>.

É interessante, por outro lado, verificar a diversidade incorporada, em termos de qualificativos. Além de se integrarem todos os anteriores qualificativos, constata-se a presença de outros como branco, salgado, desusado, amarelo, roxo, e muitos mais<sup>102</sup> tributários de uma maior expressividade na configuração do lugar ameno.

Falta apenas acrescentar que estes nomes e adjetivos se incluem agora em figuras de retórica diversas, como sejam a adjectivação simples, anteposta ou posposta, a adjectivação dupla, tripla e múltipla, e em enumerações e acumulações que farão o regalo dos maneiristas.

## 5.4 A estética maneirista

Interessa agora identificar as mudanças que se traduziram em inovação e instauraram diferenças significativas, no tocante aos períodos Renascentista e Maneirista. A mudança é consequência da disseminação de valências que o motivo/*topos* até este momento não possuía. Tal facto implica inclusivamente estar ao serviço de temáticas diferentes daquelas a que se prestava até então.

No caso concreto da estética maneirista, a inovação relaciona-se fundamentalmente com estas dimensões semânticas novas de que se dota a literatura portuguesa neste período.

---

<sup>101</sup> Assim surgem ainda a sanfonina, o remanso, os lagos, as deusas, os golfinhos, a relva, o aljôfar, o roscío, a tarde, a voz, a rama, o terreno, as deidades, a Flora, as eiras, a Pomona, a Filomela, o repouso, as frutas, a giesta, o pinho, o ramalhete, a devesa, as nuvens, o liquor, a vide, os rochedos, as danças, a semente, os censeiros, o cravo, o plaino, a gazela, a lebre, o veado, o cisne, a romã, o pêssego, o rosmaninho, a esteva, a lapa, a ambrósia, o antifrási, a vaca, o cordeiro, o tigre, os ninhos, a cecém, Vénus, a amendoeira, o Cipariso, os perfumes, as delícias, o esmalte, a cidreira, a laranjeira, o vime, os pesos amarelos (limões), o narciso, a manjerona, as cítaras e as harpas.

<sup>102</sup> Esse *locus amoenus* integra agora adjetivos como sumptuoso, húmido, umbroso, manso, pacífico, oloroso, ledó, solícito, calmoso, perpétuo, silvestre, incógnito, flavo, estranho, excelente, circunstante, alçado, gramíneo, airoso, sossegado, mimoso, pudico, fugitivo, matutino, sonoro, gentil, azul, celestial, tenro, graná, celeste, matizado, natural, saboroso, transparente, gostoso, lindo, odoroso, sagrado, esquivo, largo, concertado, enamorado, casto, florescente, belo, puro, sumo, amado, melífluo, copioso, variado, pesado, diverso, marinho, maravilhoso, aprazível, cheiroso.

Aborda-se um tema que não constitui em si mesmo uma novidade – o Amor. Não impondo *per se* nada de novo, a forma como é encarado é perfeitamente inovadora. Parece contraditória a afirmação, mas só o é aparentemente. Senão veja-se: este sentimento que domina o ser humano, desde que ele existe, é entendido como gérmen de muitos males, traduzindo-se para quem por ele se deixa enredar num autêntico labirinto do Minotauro. Por estas razões, este sentimento desvia do único e verdadeiro amor a Deus aqueles que se lhe imolam. Estas ideias foram registadas por diversos estudiosos, mas com denodado rigor científico por Vítor Aguiar e Silva (1971:249), como características do movimento maneirista em Portugal. A forma como se encaram diversas realidades sociais e culturais é pessimista. Mercê da convergência de circunstâncias, a atitude maneirista, cuja solução passa afinal pela busca da união com Deus, insufla na literatura um estado de alma estigmatizado pela constante angústia e desventura persecutória do homem. Não é apenas a dimensão emocional que se cobre com esta névoa pessimista, mas todas as áreas que, de uma maneira ou outra, o envolvem.

Nesta busca incessante de Deus, regeneram-se temas provenientes da literatura de Quatrocentos. Procede-se à reabilitação do platonismo numa poesia de índole moralizante e religiosa, como observou Isabel Almeida (1995:424). O mundo e a vida são efémeros, transitórios, como aponta Vítor Aguiar e Silva (1971:313), por isso o ser humano deve garantir a sua felicidade eterna. Louvando a Deus, a Virgem e os Santos, acentua-se esse vínculo permanente e abençoado para o homem. O *locus amoenus* espelha a maravilha que é Deus, segundo Isabel Almeida. Nas suas palavras, lê-se: «encarece-se a perfeição inefável de Deus (representado com ímpar incidência de opostos), a Sua maravilha infinita, que se encontra espelhada na beleza do mundo natural, vista como primeira e decisiva lição de fé» (1995:425). Noutro momento avaliou-se a presença do lugar aprazível como o reflexo da bondade de Deus entre os homens. Vários estudiosos (Castro, 1984; Aguiar e Silva, 1971;1991) reportaram o influxo de poesia dirigida ao divino como peculiaridade do Maneirismo, concretamente em Portugal. Esta nova forma de estar no mundo permite ao ser humano contemplar a natureza e tirar dessa contemplação uma lição, de molde a aproximar o seu comportamento ao dela, criando uma espécie de harmonia cósmica, instauradora de uma relação mais próxima com o divino. O ser humano, dilacerado por questões de menor importância, como ser efémero que é, deve ocupar-se antes da sua salvação, lograda através da fuga ao mundo de enganos e da busca do divino. O destino

ideal preferido é o espaço bucólico, rústico, onde não penetram os enganos, os erros, os dolos, os vícios, as contradições do mundo. Este espaço não é, no entanto, real, mas uma utopia para os que o perseguem, não minorando consequentemente o sofrimento provocado pela consciência do enleio que os envolve. Qual é então o resultado desta tentativa de evasão? Esta experiência salda-se num sofrimento ainda maior, fruto da tomada de consciência por parte do Homem da sua incapacidade para superar o dissídio. A busca de uma saída para os problemas, que assolam este ser, cede lugar a uma angústia redobrada pela descoberta do desvanecimento do refúgio, ilusoriamente oferecido pela áurea mediania horaciana. Por outro lado, o contraste entre a imposição degradante da inexorabilidade do tempo à existência humana e a reversibilidade que a mesma passagem do tempo opera na natureza provocam uma angústia profunda e atroz no Homem.

A análise das obras e autores que constituem o *corpus* literário deste capítulo permite concluir que estas dimensões significativas, prefiguradas pelo lugar ameno, se actualizam em diversos autores e obras, que convém expor com alguma minúcia.

A consciência de que o mundo é uma teia de enganos constata-se na obra *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos,<sup>103</sup> e na *Lusitânia Transformada*, de Fernão Álvares do Oriente<sup>104</sup>. Quer num caso, quer no outro, a temática do desengano, numa perspectiva organicista, subjaz ao uso do motivo e do tópico. Como já se referiu, a passagem do tempo impõe transformações negativas para o sujeito poético, já de si confrangido pelo sofrimento. Logicamente, a confirmação das transformações positivas que acontecem na natureza, acompanhadas da instauração do *locus amoenus*, agrava ainda mais o estado de espírito do «eu» lírico. Esta questão emerge nas composições poéticas de Caminha, Camões, Frei Agostinho e na obra de Samuel Usque. Para se substanciar esta ideia evocam-se a ode XII e a écloga II de Camões, bem como o soneto de Caminha «Zéfiro torna e co ele o tempo brando», e sob a mesma forma poética, de Frei Agostinho da Cruz, intitulada «Passa por este vale a primavera». A presença de Deus na natureza confere-lhe a capacidade de renovação, contrariamente ao ser humano, que se caracteriza pelo afastamento em relação a ele e, por conseguinte, fica

---

<sup>103</sup> No capítulo XXXII do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1998), o lugar ameno permite localizar a acção que potencia a revelação da essência da personagem Floresinda. Deste modo, ficam a descoberto a leviandade e inconstância amorosa.

<sup>104</sup> Na. *Lusitânia Transformada* (1985:70-71), o pastor do Tejo viveu alegremente equivocado, até tomar consciência do dolo em que vivia. Na mesma obra, Jasmínio recorre ao *locus amoenus* para reflectir sobre a falta de correspondência entre o que se vê e a ilusão do que se quer ver (idem: 76-77).

enclausurado na estação invernos, como garante a *Consolação às Tribulações de Israel*<sup>105</sup>. Situação afim se verifica na *Lusitânia Transformada*, instalando-se um profundo e amargurado sentimento de decadência, degradação e desalento, decorrente do enquadramento político e económico que preside à criação desta obra.

Para o Homem do Maneirismo, a busca de Deus reveste-se de logicidade, porquanto o mundo em que vive é efémero e nada tem para lhe oferecer que desagrave as suas penas. Deste modo, todos os bens que o Homem possui são, de igual modo, fugazes. Estes são apenas a sombra dos bens que se almeja alcançar no mundo inteligível. A perda dos bens terrenos implica também a perda do *locus amoenus* e fomenta a necessidade de buscar um outro bem, propício acesso definitivo a um lugar edénico incorruptível, o qual consagre a união de Deus e do Homem. Samuel Usque oferece uma evidência desta percepção na sua obra (1906: 10-1). Entretanto assiste-se ao despojamento do Homem deste lugar apazível e à substituição do *locus amoenus* pelo *locus horrendus*. O verdadeiro e imperecível lugar ameno não faz parte deste mundo transitório, está reservado ao Homem que o merecer depois da morte e ser-lhe-á oferecido por Deus, como recompensa pela sua conduta meritória. Esta noção manifesta-se na *Imagem da Vida Cristã*, do mesmo modo que figura nos *Diálogos*<sup>106</sup> de Frei Amador Arrais, exprimindo a ideia de fugacidade e ilusão dos bens terrenos e do Éden na terra. Para atestar o que foi dito indica-se uma passagem do quarto volume da obra de Frei Heitor Pinto (1940:19-20):

Bem pudera Deus criar o homem às escuras, e depois fazer o mundo, mas ele criou o céu e a terra, e a luz, e os elementos e corpos mistos: ornou o céu, dourando-o com o Sol, prateando-o com a Lua, esmaltando-o com as estrelas, com perpétua ordem, excelente formosura e maravilhosos resplandores: aformosentou a terra, revestindo-a com diversidades de verdes e cheirosas e medicinais ervas, e graciosas flores, e formosas boninas, e grande variedade de sombrios e frutíferos arvoredos: enriquecendo-a de ricas minas, e deleitosos e proveitosos rios, e abundância de gados: e infinidade de mantimentos. E, criado isto, criou

---

<sup>105</sup> No livro III, fol. xi-xii, da *Consolação às Tribulações de Israel*, Icabo assiste à metamorfose do lugar ameno num *locus amoenus à l'envers*, revelador da impossibilidade de existência de um verdadeiro *locus amoenus* durante a vida terrena.

<sup>106</sup> V. cap. XXXI, momento em que Antíoco descreve a Herculano a ilha do Ceilão (1974:115-117).



o homem, para que, vendo quanto Deus para ele criara, se inflamasse no amor de um tal Deus.

A necessidade de caminhar progressivamente para Deus e de se aproximar *pari passu* do mundo inteligível obriga o Homem a rever o seu comportamento e as suas atitudes, definindo a melhor orientação a tomar, em função dos objectivos a alcançar. Neste sentido, urge defender valores que não mereciam a atenção do Homem até àquele momento. O *locus amoenus* combina-se com a apologia dos livros, da amizade, dos amigos e da castidade. Frei Heitor Pinto, mas também Jorge de Montemor<sup>107</sup>, concretizam esta dimensão semântica do motivo/*topos*. Todavia, é na *Lusitânia Transformada*<sup>108</sup> que esta valência significativa ganha mais fôlego, estimulando-se, através do recolhimento, numa ilha ou num lugar ermo, a preservação destes valores em íntima comunhão com Deus.

Nessa caminhada, o ser humano pode sempre seguir o exemplo que a natureza lhe oferece. Frei Agostinho da Cruz<sup>109</sup> explora, valendo-se do *topos*, o papel didáctico da *natura* em elegias e num vilancete. O mesmo recurso serve Frei Heitor Pinto em várias ocasiões.

Numa outra perspectiva, é ainda encarado o lugar ameno: é que não se deve descurar a hipótese, ainda que possa não ser permanente, de o *locus amoenus* criar condições de ordem diversa para que a aproximação entre Homem e Deus se realize. São locais onde se podem restaurar forças e revigorar não só o corpo, como acontecia nos clássicos, que ocuparam parte deste trabalho, mas também o espírito, convidando à reflexão, à meditação e ao isolamento espiritual, agora no contexto cultural do Maneirismo. Com este fito, recorrem ao lugar ameno Camões (1994:290-291; 1947) e Frei Agostinho da Cruz (1918:98-100), mas mais vastamente Fernão Álvares do Oriente<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Na obra *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge Montemayor (1955: 218), no palácio de Felícia, existe um local aprazível destinado aos que preservaram o voto de castidade.

<sup>108</sup> Na *Lusitânia Transformada*, Fernão Álvares do Oriente apresenta Urbano a agradecer aos fados a dádiva da amizade, cuja persistência prevalece sobre a capacidade da natureza em manter o seu vigor (1985:138). Também pelas palavras de Urbano e Rogério, a amizade verdadeira recebe o devido tributo, ressaltando a sua capacidade de transformação operada na própria natureza por acção dessa amizade (idem: 140-141).

<sup>109</sup> Na elegia IV, a persistência e firmeza da natureza, quando comparadas com análogas características de pendor místico de Frei Agostinho, são ainda assim inferiores. No vilancete «Rodeado nesta serra/ De Firmeza e confiança», a firmeza e confiança da natureza amena servem de modelo tutelar à renovação da confiança de Frei Agostinho.

<sup>110</sup> Na *Lusitânia Transformada* (1985:68-69), o lugar ameno, sendo um espaço isolado, que convida à reflexão, garante a proximidade entre o Homem e Deus, porque ali goza de harmonia consigo e

Tomar-se-á como exemplo ilustrativo uma passagem da *Lusitânia Transformada* (1985:300-301):

O duro inverno, que de monte a monte  
(Quando mais fero brama)  
Enche os rios, turbando os dons de Flora,  
Foge apressado já: vem-se a gostosa  
Sezão, que a flor e o fruto traz maduro,  
Descubrimo a alegria manifesta,  
Que antes oculta estava.

E quando alçado espalha no horizonte  
Do carro ardente a chama  
O Sol que doura o campo, e os lírios cora,  
Destingue-as no céu da Irmã fermosa  
O feio resplendor, que o mundo escuro  
Co raio esclarecida, e a branca testa  
Na terra derramava.

A noite desocupa o vale e o monte  
Que cobre a verde rama,

---

com o transcendente. Por outro lado, às vezes, esse lugar ameno permite, antes de mais nada, o restauro das forças perdidas. É o que acontece com a chegada ao porto de uma ilha na obra de Fernão Álvares do Oriente (idem:315).

Fugindo a face que descobre Aurora:

De aljôfar matutino a branca rosa

Banhada, ornando está o espinho duro:

A flor alegre o dia na floresta

Que o céu com águas lava.

[...]

Tão saudosa corre e alegre a fonte,

Que as águas que derrama

Parece que são lágrimas que chora.

Com água assi alegre e saudosa

Lavo as lembranças, o cuidado apuro

Da triste fantasia, que na sesta

E na manhã chorava.

[...]

Nenhuma das passadas glórias conte

A triste voz, que infama

Meu sofrimento invicto; antes sonora

Alçando alegre o canto em verso e prosa,

Da cidade celeste rompa o muro,

Pois leva o tempo e guia bem, que empresta,

Ao fim com fúria brava.

A necessidade de superação da inquietação e do desânimo, que assalta o ser humano, leva-o a procurar a união absoluta com Deus. Um dos meios encontrados para a sua concretização é o canto de louvor ao divino. Diogo Bernardes<sup>111</sup> dá mostras de privilegiar esta dimensão significativa do *locus amoenus*, ao dirigir vastas laudes à Virgem e a S. João Baptista. Nas suas obras, como na literatura de Quatrocentos, os tópicos utilizados revestem-se de uma carga simbólica considerável. A natureza, num quadro figurador do lugar ameno, constitui um reflexo da presença de Deus e, por essa razão, merece o canto de louvor do poeta. Também Fernão Álvares do Oriente<sup>112</sup> dá voz a este hino em várias composições poéticas. O canto pode ainda resultar de uma reflexão que conduz a um agradecimento pelos bens terrenos, oferecidos ao Homem por Deus para que deles possa usufruir enquanto ainda está vivo. Não será excessivo apresentar um exemplo, da *Lusitânia Transformada* (1985:132-133), que ilustre o que se defendeu:

Veria o gado peles aumentando,  
  
E no campo regando as flores finas  
  
As águas cristalinas, dos penedos,  
  
Por entre os arvoredos discorrendo,  
  
Os olhos estendendo a qualquer parte,  
  
Matéria de louvar-te me daria  
  
A flor, a fonte fria, o monte, o prado,  
  
Ó Senhor sublimado, puro e santo,  
  
Vendo co verde manto o chão coberto,  
  
E vendo sem concerto no raminho  
  
O simples passarinho andar cantando;

---

<sup>111</sup> A título de exemplo, veja-se o volume *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1946:36).

<sup>112</sup> São diversos os exemplos da obra *Lusitânia Transformada* em que o lugar ameno constitui o ponto de partida para a concepção de um canto de louvor. Apresenta-se, pois, como exemplo ilustrativo, o cântico de louvor colocado na boca de Jacinto (Oriente, 1985: 150-151).

Nos campos enxergando várias cores,  
E no céu outras flores e outras rosas,  
Mais claras e fermosas, quando Apolo,  
No mar entrando, o pólo escuro!

Posto isto, importa agora reflectir sobre os lexemas abandonados, aproveitados para fins diversos dos inicial e habitualmente requeridos, ou integrados pela primeira vez na concepção do lugar ameno.

Após a reflexão dedicada a esta matéria, permite-se a formulação de algumas deduções. Desde logo, é notório o emprego reiterado de lexemas oriundos das utilizações anteriores a que fora submetido o *locus amoenus*. Entre outros elementos<sup>113</sup> do catálogo, encontram-se os lexemas seguintes: terreno, lira, flauta, som, salgueiro.

Se estes não se revestem de qualquer originalidade, pelo facto de serem habituais neste contexto, outros há que sobressaem pela novidade de não terem sido contemplados em tais funções anteriormente: assovio, safanha, sítio, Senhor, cântico, cinzeiros, manada, são alguns deles<sup>114</sup>. Houve ainda outros lexemas que deixaram de ter preferência, nomeadamente frutos e flores.

No que respeita à adjectivação, grande parte dela configura-se através de elementos, que se reconhecem entre os que já tinham sido utilizados antes, tais como: precioso, saudável, grande, saboroso, fundo<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> O leque de lexemas que constitui a memória colectiva deste motivo inclui variadíssimos elementos: frescura, oliveira, melodia, orvalho, campo, inverno, verão, outono, estio, primavera, terra, monte, raio, manhã, rio, jardim, flor, folha, cheiro, água, tarde, vale, fonte, canto, Aurora, céu, verdura, ovelhas, prado, arvoredor, fruto, sombra, madressilva, aves, ermida, música, rouxinol, montanha, murmuro, cristal, vide, ouro, rola, sol, ilha, louro, ninfa, concha, cor, praia, mar, jaspe, capela, estrela, filomela, harmonia, espiga, liquor, amor, neve, passarinho, ramo, calma, cravo, lírio, rosa, ninho, freixo, seixo, gota, pedra, espessura, repouso, bosque, Flora, fruto, Zéfiro, tempo, ar, planta, hera, dia, erva, árvore, tronco, rochedo, horizonte, mel, leite, pasto, mirto, «álemo», «mélroa», várzea, vento, bonina, penedo, abelha, pomar, pérola, tanque, jasmim, horto, colmeia, favo, avena e gado.

<sup>114</sup> A lista aumenta ao juntar-se-lhe manto, contentamento, glória, estorninho, sono, engano, touro, escuma, mármore, viração, amparo, gamo, cerva, perdiz, «natura», Febo, deleite, mina, consonâncias, «roído», silvo.

<sup>115</sup> Além destes, convém mencionar frutífero, puro, sereno, gracioso, cristalino, alto, escuro, fino, viçoso, suave, frio, claro, remoto, grande, duro, fresco, saudoso, brando, mudo, roxo, namorado, umbroso, gentil, vivo, alvo, doce, fermoso, alegre, triste, amarelo, excelente, maravilhoso, manso, lindo, cheiroso, feio, rico, deleitoso e incerto.

Outros, neste âmbito, anunciam uma nova orientação na consubstanciação do lugar ameno, sendo desconhecidos neste contexto: afortunado, fragoso, rutilante, industrioso, límpido, são alguns deles<sup>116</sup>.

Com o reaparecimento do *locus horrendus* surge também uma adjectivação de gradações disfóricas que se opõe, em termos semânticos, ao *locus amoenus* e integra diversos lexemas, dos quais se enunciam alguns<sup>117</sup>: opaco, saudoso, triste, venenoso, alebrado, irado, negro.

---

<sup>116</sup> Importa ainda referir outros lexemas: divino, abundoso, santo, quieto, delgado, infinito, mavioso, imenso, singelo, enxuto, sombrio, maduro, indómito, feliz, agreste, rigoroso, tristonho, arenoso, peçonhento, medicinal, cioso, derivado, proveitoso, ruivo, cheio.

<sup>117</sup> Resta lembrar que há mais adjectivos portadores de uma certa negatividade: avaro, impetuoso, hórrido, furioso, ardente, inconstante, cru, descontente, cansado, importunado, amargoso, nu, mudo, turvo, escuro, petulante, cavernoso, medonho, ausente, áspero, bronco, queixoso, remoto, rudo.

## 6. Os palimpsestos – Os Contos do Tio Joaquim e Pároco da Aldeia

As orientações seguidas neste estudo evidenciaram o modo como a concepção clássica, bíblica e italiana do *locus amoenus* influíram e moldaram a representação e as múltiplas valências que o *topos*/motivo foi incorporando na produção literária nacional.

Se a criação literária que floresceu em Portugal, desde os finais da Idade Média até ao Maneirismo, potenciou em crescendo até ao Renascimento as virtualidades formais e significativas do lugar ameno originariamente associado às culturas clássicas, o mesmo se pode afirmar para a relação que o *locus amoenus* dinisiano estabeleceu com os textos precedentes, estejam eles ou não muito distantes em termos cronológicos. Entre os últimos, portanto entre os que lhe foram coevos de certo modo, contam-se os textos provenientes de dois escritores portugueses, muito estimados por Júlio Dinis.

Neste contexto, a leitura das primeiras cartas publicadas por Joaquim Gomes Coelho, sob a égide de Diana de Aveleda, fornecem informações notáveis para equacionar o problema da configuração do lugar ameno. Particularmente, far-se-á menção a uma delas, publicada a 28 de Maio de 1864, para nela se testemunhar a primeira manifestação da presença do *locus amoenus* e, a partir dela, prever a importância que o *topos*/motivo viria a ter ao longo da obra de Júlio Dinis. É justamente nessa carta que a autora se refere a Rodrigo Paganino como «um dos mais prometedores talentos de romancista popular» (1967:180). Justifica, de seguida, a consideração que lhe vota, recriminando, por um lado, a parca atenção que a imprensa lhe consagrou, aquando da publicação do livro *Os Contos do Tio Joaquim*; e, por outro, tecendo-lhe diversos elogios, como o facto de a sua obra ser escrita para o povo e para as crianças<sup>118</sup>, sendo, portanto, de entendimento acessível aos

---

<sup>118</sup> Joaquim Costa (1939:411-412) compara a obra de Júlio Dinis a um «sanatório espiritual» para os leitores cândidos e amorosos que a aproveitam. Entre esses leitores destaca os novos, as mulheres, as crianças e os velhos. No seu depoimento pode ler-se a seguinte passagem (1939:420), a propósito do conceito que Júlio Dinis faz da obra de Rodrigo Paganino: «O entusiasmo de Júlio Dinis pel' *Os Contos do Tio*

seus destinatários, e constituindo, por isso, um livro que respondia à exigência de educar e moralizar espontaneamente. A perda deste vulto para as letras merece um sentido lamento por parte da autora, que concebe a necessidade de leitura desta obra num ambiente campestre, como se o seu entendimento pleno decorresse do respeito escrupuloso pela referida condição.

Fidelino de Figueiredo (1927), por altura da homenagem da Faculdade de Medicina a Júlio Dinis, ressalta o entusiasmo demonstrado pelo romancista no apanágio dos méritos de Rodrigo Paganino, motivado pelo desejo de ter como alvo os costumes do povo. Numa comunicação, proferida por altura da comemoração do primeiro centenário da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, o ensaísta (1925:260-261), ao avaliar a evolução do romance em Portugal e o papel consagrado a Júlio Dinis nesse quadro, reconhece o débito do escritor portuense a Alexandre Herculano e a Rodrigo Paganino. Resume assim os estímulos aproveitados: «De Herculano tomou as sugestões contidas em *Pároco da Aldeia*, em que se louvam as simplicidades campesinas e se desenha um perfil de reitor rústico, de cristianismo humilde e puro; de Rodrigo Paganino a preocupação moral nesse ambiente simples, vazada em *Os Contos do Tio Joaquim*».

Ao abordar a índole do romance dinisiano, Isabel Pires de Lima alude concretamente, quanto à obra *As Pupilas do Senhor Reitor*, à fonte de Júlio Dinis. Nomeia-a de forma clara, *Os Contos do Tio Joaquim*, de Paganino, responsabilizando-a pela tonalidade bucólica e idílica deste romance. Retrata a estudiosa o resultado como «um idealizado e embelezado quadro da vida rural», autorizando uma leitura da obra, enquanto romance de costumes (Lima, 1990). Considera diversamente a função do romance de costumes em obras como *A Morgadinha dos Canaviais* ou *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Advoga que o intuito não era desenhar um quadro idílico, mas fomentar o acesso à controvérsia e à negatividade que esses quadros podiam enformar.

Óscar Lopes (1990:46) aceita a preponderância assumida pelo volume *Os Contos do Tio Joaquim*, enquanto «ponto de partida para a ficção rural» de Júlio Dinis.

Irwin Stern (1972: 104-106) não podia distanciar-se deste parecer e, tendo traçado como um dos objectivos do seu trabalho o estudo das relações estabelecidas com outros prosadores da época, não deixou de fora Rodrigo Paganino. Entre os aspectos preponderantes destaca «a atracção pelo povo, a simplicidade dos acontecimentos e

---

*Joaquim*, de Rodrigo Paganino, [...], leva-nos a aceitar, até certo ponto, como uma norma de estética literária, uma intencionalidade de processos e de modelos são».



personagens» e ainda «o fim moral». O professor americano chega a uma conclusão similar ao analisar as relações mantidas entre Júlio Dinis e Alexandre Herculano. Aponta (Stern, 1972:101-102) as ideias partilhadas pelos dois escritores sobre Portugal, e a adopção por ambos de temas como «a vida do campo, a agricultura, os costumes e tipos tradicionais portugueses», como factores determinantes para as relações estabelecidas entre estes homens de letras.

Se os testemunhos de diversos estudiosos apontam a admiração de Júlio Dinis por Herculano como uma verdade inabalável, não faz menos o próprio escritor. É, aliás, o primeiro a assumir esse fascínio que a obra de Herculano exerceu sobre si, desde tenra idade. Ao ler-se a correspondência de Júlio Dinis, não passará despercebida a atracção que nele despertou a obra *Pároco da Aldeia*<sup>119</sup>. É ele quem professa e confessa o fascínio resultante da experiência de leitura da obra de Herculano e reconhece as repercussões que as impressões por ela desencadeadas exerceram na concepção de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Recapitule-se a passagem que naquela carta, escrita no Porto e datada de 7 de Abril de 1867, merece maior atenção: «Este romance das “Pupilas” é a realização dum pensamento filho das impressões que, desde a idade de doze anos, tenho recebido das sucessivas leituras do “Pároco da Aldeia”» (1967: 69).

Nesta mesma passagem se patenteia para António Capão (1989:15) a estima consagrada por Júlio Dinis a esta novela de Herculano, a quem atribui a responsabilidade máxima pela criação da novela campesina. Terá valido a Júlio Dinis, para conferir ao romance campesino uma forma mais definitiva, a observação minuciosa da realidade desses ambientes, aliada à tranquilidade e quietação de espírito que neles terá encontrado e que muito colaborou como lenitivo para as angústias com que a doença o flagelava.

Ao que foi dado apurar, a admiração não é unilateral, porquanto Augusto Soromenho<sup>120</sup>, numa epístola para o autor de *As Pupilas do Senhor Reitor* e em relação a esta obra, o informa das palavras utilizadas por Herculano, que traduziriam o

---

<sup>119</sup> Nas obras consultadas a propósito deste assunto, a denominação da obra de Herculano varia entre *O Pároco de Aldeia*, *O Pároco da Aldeia* e *Pároco da Aldeia*. Seguir-se-á, ao longo deste estudo, a designação encontrada na obra *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva (s/d.). Apesar disso, a obra, da qual se retirarão as citações, intitula-se *O Pároco de Aldeia*.

<sup>120</sup> As relações entre Augusto Soromenho e Júlio Dinis foram estudadas com pormenor por António Christo (1960). A constatação da existência de uma amizade profunda e duradoura fundamenta-se sobretudo na correspondência que ambos terão trocado ao longo dos anos - tudo assim o indica, pois as cartas não subsistiram à passagem do tempo -, e nas variadas menções de Augusto Soromenho que Júlio Dinis faz na troca de epístolas com outros amigos.

reconhecimento<sup>121</sup> que lhe outorgava: «o primeiro talento da geração moderna e o seu romance o primeiro romance português deste século» (1967:289).

Júlio Dinis escreve a Alexandre Herculano para lhe agradecer a apreciação, transmitida por Augusto Soromenho e formada a partir da leitura de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Aproveita também a ocasião para solicitar permissão para lhe dedicar a publicação da obra<sup>122</sup>, porquanto se tratará da «realização dum pensamento, filho das impressões que, desde a idade de doze anos, tenho recebido das sucessivas leituras do *Pároco d'aldeia*» (Baião, 1955:126). É justamente António Baião, no artigo da revista *Ocidente* citado, que ao reportar a carta aludida, salienta, como ponto impressionante, a influência, ainda inconvenientemente estudada, da obra *Pároco da Aldeia*.

Camilo Castelo Branco<sup>123</sup> eleva a sua voz para prestar um tributo a Gomes Coelho, ao nomeá-lo precursor de uma nova expressão literária, declarando a aptidão daquele para a escrita da novela e considerando-o «*Iam noua progressis*», concluindo que seria já tempo de abandonar o panorama literário nacional, dando lugar a uma nova geração talentosa (Dinis, 1967:289).

A propósito da homenagem feita a Júlio Dinis pela Faculdade de Medicina no Porto, Fidelino de Figueiredo (1927; 1929:108) dá-nos conta da influência exercida por Herculano, aliás publicamente assumida por Júlio Dinis, na concepção da personagem do reitor da obra *As Pupilas do Senhor Reitor*<sup>124</sup>. Perfila-se a seu lado, na assunção deste

---

<sup>121</sup> José Maria de Andrade Ferreira (1868:132-148) escreve um artigo, ainda em vida do escritor portuense, em que atribui o sucesso da obra *As Pupilas do Senhor Reitor* e implicitamente do escritor ao testemunho de autoridade de Alexandre Herculano. Neste documento, destaca-se a dimensão moral do autor de *As Pupilas do Senhor Reitor*, ainda que lhe sejam apontadas algumas críticas. Termina com um juízo que integra Júlio Dinis na literatura portuguesa de forma promissora, como impulsor do género de Balzac - Comédia humana - em Portugal.

<sup>122</sup> Não há sinais de que tal dedicatória viesse a ser feita, uma vez que nas edições examinadas não se encontrou nenhuma referência ou alusão a ela, como o próprio António Baião referiu (1955:126).

<sup>123</sup> Curiosa foi a relação que se estabeleceu entre estes dois escritores: Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco. Sabe-se (Simões, 1963:56-59) que talvez o facto de Camilo, enquanto director de *A Gazeta Literária do Porto*, ter acolhido a crítica de Andrade Ferreira, deve ter desagradado a Júlio Dinis e ter fomentado algumas reservas, se não animosidade, entre eles. O certo é que as relações entre ambos são, como o próprio escritor refere numa carta a Custódio de Passos, de Fevereiro de 1869, «poucas». No mesmo mês de Fevereiro de 1869, descreve ao destinatário o seu encontro no Chiado com Camilo Castelo Branco. A surpresa do tratamento amável que recebeu por parte do autor de *Amor de Perdição* traduz-se nitidamente nessa carta. Para Irwin Stern (1972:103), as causas de rejeição eram de âmbito político e literário. Ricardo Jorge (apud Basto, 1937:88) terá apontado um outro problema, para a animosidade que se criou entre os dois escritores: «a repulsa viria sim de uma antítese social e moral».

<sup>124</sup> Romance publicado em folhetim (Rodrigues, 1999:167) entre 12 de Maio e 11 de Julho de 1866, no *Jornal do Porto*, e em livro em 1867. As mesmas datas são mencionadas por Egas Moniz (1924:232-233). Além das datas já referidas, Artur de Magalhães Basto (1937:83-85) informa que a primeira edição da obra *As Pupilas do Senhor Reitor* se esgotou num mês.

ascendente, Óscar Lopes ao propalar «A figura do Reitor já de certo modo se encontra no *Pároco da Aldeia*» (1988:17). A par desta menção cita Lamartine cujo *Jocelyn* teria sido fonte de inspiração para aquela figura querida ao autor.

Isabel Pires de Lima (1990), ao examinar a concepção teórica atinente ao romance, citando Vitorino Nemésio, regista a presença nos romances dinisianos de elementos provenientes de Herculano, figurando como tais o «tom ético», o «contínuo moralizar» e a «dissertação sentenciosa».

Lucília Lobo (1946:34-39), na sua obra *Júlio Diniz e o Sentimento da Natureza*, procura enquadrar Júlio Dinis, enquanto criador do romance campesino, numa tendência europeia de regresso à natureza e à vida primitiva, reconhecendo influência de escritores franceses (Rousseau, George Sand, Henry Conscience) e ingleses<sup>125</sup> (Dickens e Tackeray), não esquecendo o papel reconhecido a Alexandre Herculano e a Rodrigo Paganino.

Similarmente ao que aconteceu com Rodrigo Paganino, a quem reconheceu forte ascendente sobre Júlio Dinis, também Alexandre Herculano, designadamente através da obra *Pároco da Aldeia*, foi tido por Óscar Lopes (1990:43) como fonte privilegiada da religiosidade expressa na obra dinisiana e da condenação de uma facção clerical reaccionária. Distancia-se desta posição João Gaspar Simões (1963:55) que, ao abordar a relação de Júlio Dinis e Alexandre Herculano, considera ficar a obra dinisiana a dever mais

---

<sup>125</sup> Não é recente o interesse pela reconhecida influência exercida pela literatura de língua inglesa na produção narrativa dinisiana. Irwin Stern (1976) dedicou um artigo ao estudo dos ecos de Jane Austen nos romances de Júlio Dinis, mas não se trata de um caso isolado. O artigo sublinha a fluência de Júlio Dinis no inglês, condição fundamental para o acesso aos romances em língua inglesa de Jane Austen, mas também de escritores como Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, Thackeray e Dickens. Intentou ainda ressaltar as semelhanças biográficas, não se esquecendo de marcar a diferença entre o escritor português e a escritora inglesa. De extrema importância é certamente a detecção das influências da obra de Jane Austen gravadas na produção de Júlio Dinis: entre elas, identificou a semelhança de enredo, a temática da mulher, a idêntica caracterização de algumas personagens femininas, a existência nas obras dos dois escritores de algumas cenas análogas, o uso do monólogo interior e o pendor para a moralização. Maria de Lourdes da Silva Figueiredo (s.d: 121-124) detectou a influência que o temperamento de Júlio Dinis e Jane Austen exerceu na criação dos respectivos romances. O estudo envolveu ainda, de forma particular, as personagens dos romances. As afinidades indicadas compreendem a componente psicológica dos romances, a par da classificação das obras como romances de costumes. A realidade marcou a obra de ambos, ainda que de forma díspar: Júlio Dinis não se interessou pelos «aspectos ásperos», já Jane Austen os contempla na sua criação literária. A verdade dos caracteres e das descrições é atributo dos romances dos dois escritores. O enredo é outra semelhança apontada, bem como a forma como este se resolve. Acrescenta-se ainda o gosto particular pela presença quer nas figuras femininas, quer nas masculinas, de contrastes flagrantes. Em todos estes aspectos é conveniente sublinhar o «fundo de humana ternura». Josette Elbling Rocha (1956), na sua dissertação de Licenciatura em Filologia Germânica, aborda a relação entre *The Vicar of Wakefield* e *As Pupilas do Senhor Reitor*. Esta aproximação faz-se sobretudo na construção de determinadas personagens, designadamente o reitor e o vigário, ou as figuras femininas, como depositários de virtudes morais incontestáveis. Esta dimensão moral das personagens alia-se ao culto da vida sã e singela do campo, que se opõe aos vícios produzidos pela cidade, génese de caracteres perturbadores de almas ingénuas e tranquilas.

ao *Vigário de Wakefield*, de Goldsmith, do que à obra do autor de *História de Portugal*. Reconhece, contudo, que a admiração de Júlio Dinis resultaria de uma afinidade entre os dois vultos da literatura portuguesa – o isolamento em termos literários.

O testemunho de Helena Buescu (1990:49) inscreve o romance de Júlio Dinis numa tradição em que se distinguiam duas referências, nada mais, nada menos do que «Herculano (*Pároco da Aldeia*, 1ª publicação, 1843) e Rodrigo Paganino (*Os Contos do Tio Joaquim*, 1861)». A estudiosa aponta (1990:148) ressonâncias diversas da obra de Paganino, objecto de análise posterior, na produção literária dinisiana.

Comprovados os inevitáveis influxos das obras *Pároco da Aldeia*, de Alexandre Herculano, e *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, importa estabelecer os contornos que, na concepção do tópico ou do motivo literário ou ainda das suas variantes em estudo, provieram ora do primeiro escritor ora do segundo.

Com este fito, iniciar-se-á a análise por Alexandre Herculano e mais rigorosamente pela obra *Pároco da Aldeia* sobre a qual incidirá a pesquisa. Apenas no prólogo da obra, com carácter de divagação emerge uma variante do motivo. A propósito dos efeitos da filosofia na alma e numa tentativa de concretização desta abstracção ocorre o *locus horrendus*:

Às vezes, na Primavera, o vento norte atira-se pelas encostas, tombando dos visos da serra, como se uma inteligência vivesse nele, inteligência de maldade e destruição. De noite e de dia, os troncos das árvores torcem-se e gemem, as ramas despedaçam-se a açoutá-los, envoltas nos braços longos e flexíveis da ventania: o demónio do setentrião sibila no meio delas um zumbido entre de lamento e de escárnio. Debalde o bosque estende saudoso por um momento os seus mais altos raminhos para o Sol, que se vai alevantando no oriente: a rajada despega de novo da cumeada da montanha: o bosque curva-se para o meio-dia; e, galgando por cima daquelas mil frentes inclinadas das plantas gigantes, das rainhas majestosas da vegetação, os turbilhões da atmosfera agitada rolam pela planície, coberta já de relva entressachada das primeiras florinhas. Então, relva e florinhas murcham, esmagadas pelas mãos da procela, que tudo alcançam, fustigam e desbaratam. Os carvalhos frondosos e as boninas rasteiras, com a fronte pendida para a

terra, como outros tantos símbolos do desalento, não ousam erguê-la para o céu. É que rugindo, a ventania cai da montanha em perene catadupa. Às vezes, como por brinco infernal, o vento finge adormecer um instante, e depois redemoinha, e apruma os topos das árvores e as corolas das flores, mas é para logo as vergar com mais força e apupar com o silvo insolente aquela rápida esperança, que se desvaneceu tão breve.

E quando o vento acalma, é para saltar ao poente ou ao sul. A rajada já não silva da montanha: uma bafagem tépida vem da banda do mar; mas o céu está toldado, e o ar húmido: o dia passa melancólico e pesado sobre a bonina que a nortada açoutou: ela não pôde saudar o Sol no oriente: está pendida e murcha como a ventania a deixara. A noite vem encontrá-la numa espécie de torpor, que é existir, mas que não é vegetar, e ainda menos viver.

Como a florinha do campo, a alma por onde passou a procela da filosofia, esse turbilhão transitório de doutrinas, de sistemas, de opiniões, de argumentos, pende desanimada e tristonha; e na claridade baça do cepticismo, que torna pesada e fria a atmosfera da inteligência, não pode aquecer-se aos raios esplêndidos do sol de uma crença viva (Herculano, 1969:25-26).

A paisagem constitui-se como «veículo»<sup>126</sup> para a meditação filosófica. Esta passagem magnífica traduz os efeitos do «turbilhão de doutrinas, de sistemas, de opiniões, de argumentos» sobre a alma. O «vento» é a imagem que materializa os efeitos devastadores da filosofia sobre o espírito humano. Ora, o «vento» investe-se de uma força descomunal, devastadora, inspirada pela «maldade e destruição». De forma incessante («de noite e de dia»), fustiga as «árvores», que em breve são substituídas pelo «bosque», numa representação da unidade que as caracteriza nesta luta desigual com o «vento» filosófico. A amplificação do poder do «vento» resulta das características particulares destas árvores que surgem na sua forma agigantada («plantas gigantes»), de «rainhas majestosas da

---

<sup>126</sup> Óscar Lopes e António José Saraiva (s/d.:741), lidando com a dimensão romântica da poesia de Herculano, afirmam que «a paisagem, como as próprias atitudes emotivas, servem de veículo a meditações filosóficas, morais, religiosas ou outras».

vegetação», sobressaindo deste modo a sua grandiosidade<sup>127</sup>. A cena impressiona também pelo facto de a paisagem não ser apenas pictural, mas ser sobretudo uma «paisagem sonora», consequência da acumulação de imagens e personificações que se apresentam no texto. O vento «atira-se pelas encostas, tombando dos visos da serra», e «sibila [...] um zumbido» de lamento e de escárnio, ou, dito de outro modo, «os turbilhões da atmosfera agitada rolam pela planície», já as árvores «torcem-se e gemem», ao passo que as ramas «despedaçam-se a açoutá-los». Estes exemplos bastariam, mas acrescentam-se ainda outros, entre eles: «rugindo, a ventania cai da montanha em perene catadupa». O lirismo deste excerto ganha maior relevo pelo conjunto de imagens nele congregadas. Finalmente, a vitória define-se em função da força maior que parece por momentos ter perdido a energia arrasadora: «o vento finge adormecer um instante, e depois redemoinha». A perfídia retrata este elemento natural, ao ponto de chegar a aprumar «os topos das árvores e as corolas das flores», com o intuito de «logo as vergar com mais força e apupar com o silvo insolente». A esperança eclipsa-se assim em menos de nada. Os elementos do bosque atingidos insidiosamente vão desde «os carvalhos frondosos» às «boninas rasteiras», simbolizando ora os elementos em que reside a força vital mais intensa, a verticalidade - os carvalhos; ora os mais fracos e frágeis – as boninas. Terminada a acção destruidora do «vento», resta o «torpor» e a falta de capacidade da «bonina» para «saudar o Sol no oriente». O cepticismo não pode, pois, iluminar esta bonina assim açoitada pelo vento.

Em termos gerais, do *locus horrendus* emana uma imagem de força descomunal, de devastação, de incapacidade de resistência, de inospitalidade.

Acrescente-se ainda que a carga simbólica deste excerto, visando, no caso concreto da obra de Herculano em análise, essencialmente construir uma argumentação que sustente a «necessidade afectiva da religião» e a «superioridade do Catolicismo relativamente ao Protestantismo, graças ao seu ritual, imagens, símbolos visíveis» (Lopes e Saraiva, s/d.:747), emergirá na obra narrativa dinisiana em conjugação quer com o *locus horrendus*, quer com o *locus amoenus*. Para este sentido de interpretação concorre a afirmação de Helena Buescu, inserida no verbete do *Dicionário Do Romantismo Literário Português* destinado à entrada «Natureza e Paisagem». Detendo-se sobre a produção narrativa de Alexandre Herculano, a ensaísta refere que «a contemplação da paisagem

---

<sup>127</sup> Cf. Óscar Lopes e António José Saraiva, *ibid.*, (s/d.:746) que reconhecem a inexistência de articulação entre as personagens e a paisagem, construindo uma visão em que a «contemplação do infindável» é inegável.

surge associada, normalmente, à explicitação de reflexões sobre os princípios morais absolutos» (Buescu, 1997:369).

O estudo, levado a cabo por Cândido Beirante (1991:67), da novelística do consagrado escritor referencia, no âmbito do lirismo bucólico ou idílico, a presença do *locus amoenus* no romance histórico *Eurico, o presbítero*, de Herculano, sublinhando a predominância de «cenários de natureza agreste e titânica». Tal conclusão, transposta para *Pároco da Aldeia*, justificará a ausência do *locus amoenus* e o aparecimento pontual do *locus horrendus*, decorrente eventualmente da brevidade, característica do texto em causa, ou do facto de o texto plasmar a evolução de Herculano, determinada por princípios estético-literários da escola romântica.

Caso curioso e digno de menção, na obra *Pároco da Aldeia*, é a simbiose do *locus amoenus* com o espaço eclesiástico. Tal acontece numa passagem longa que acaba por integrar, de forma complementar, o lugar ameno sob a sua forma mais simples -uma veiga, a água («do mar») e duas árvores- («plátanos») (Herculano, 1969:35-37):

A aldeia em que o bom clérigo pastoreava o seu rebanho espiritual estava assentada na falda de um monte, e pouco inferior a ela dilatava-se uma veiga, que, ao longe, lá bastante ao longe, ia bater no mar. No alto da povoação ficava o presbitério. Era a igreja, segundo hoje se me afigura (e tenho-a bem presente), daquele gosto duvidoso entre a arquitectura cristã, que expirava, e a da restauração romana, que ainda se não compreendia: era um desses templozinhos construídos nos fins do reinado de D. Manuel e durante o de D. João III, de que tão grande número resta ainda pelas paróquias de Portugal, e que são mais um argumento de que os nobres conquistadores da Índia, donatários das terras e padroeiros das igrejas, não voltavam do Oriente com as mãos vazias. A devoção nesses tempos era objecto de luxo: edificar uma igreja ou uma capela equivalia a ter hoje camarote em S. Carlos ou cocheiro com estrigas de linho na cabeça e chapéu triangular.

A portada da igreja, de arco tricêntrico firmado em pilares polistilos de meio relevo, era o mais claro testemunho da idade provecta do presbitério. A residência paroquial, originariamente no mesmo estilo, estava já civilizada. Uma porta rectangular substituíra a antiga.

Esquadriadas estavam, também, as duas janelas do sobrado, de diferentes dimensões e afastadas uma da outra, e nos seus postigos da esquerda via-se o moderno conforto das vidraças. Não quero dizer com este elogio à morada do padre prior que a igreja tinha resistido, teimosa como velho caturra, aos progressos da civilização. Pelo contrário. Estava mais alindada ainda. Uma irmandade, ou não sei quem, que entendia na fábrica, havia pintado de ocre tudo o que era pedra, de vermelhão tudo o que era azulejo. As Câmaras Municipais das grandes cidades, os cônegos das colegiadas e sés ainda não passaram do ocre, e uma pobre irmandade da aldeia já tinha, há vinte anos, vencido a meta a que apenas hoje chegam o Município e a catedral.

O que, porém, escapou ao ocre e ao vermelho dos mesários do burgo foram dois seculares e formosos plátanos que sombreavam o portal do presbitério. Na febre amarela, que grassa tão furiosa pelo senso estético dos nossos magistrados populares e das nossas dignidades eclesiásticas, admira que tenha esquecido estender o benefício da caiadura gemada aos troncos rugosos e carrancudos das velhas árvores que rodeiam os edifícios ou as praças. Verdade é que todos os dias alguma desaba sob os golpes do machado. Isto é melhor. Mas porque não haveis de remoçar as que vão escapando com as lindezas e alegrias canónico-municipais?

Belos e veneráveis eram os dois plátanos. O adro, cobriam-no todo com as suas sombras fechadas, e só pela volta da tarde, principalmente no Outono, é que algumas réstias açafroadas do Sol no poente se estiravam por debaixo deles e lá iam bater frouxas no limiar da igreja, polido do contínuo perpassar, e na porta de um vermelho desbotado, onde nesse tempo começavam a alvejar os remendos brancos com que as revoluções converteram os áditos dos templos em pelourinhos eleitorais.

À entrada do adro alevantava-se uma grande cruz de madeira pintada de preto, em cuja haste mãos devotas tinham atado um ramo de flores, e este ramo, no meio do qual havia um pé de perpétuas, era a imagem das vaidades do mundo ao redor da religião do Calvário,



imutável no meio delas. As outras flores tinham-nas mirrado os ardores do Estio: só restavam do morto ramalhete as imarcescíveis perpétuas.

Era num paiol que servia de base à cruz, onde, àquela hora do pôr do Sol, o padre prior vinha muitas vezes assentar-se; e ali estava tempo esquecido, ora alongando os olhos pelas solidões do mar, que lá em baixo no fundo do extenso vale quebrava nas rochas, ora traçando atentamente na terra, com a sua grande bengala de castão de marfim, diversas figuras, se geométricas, não o sei dizer, porque hoje não creio tanto na geometria do padre prior, como então cria nas suas terríveis revelações do outro mundo tiradas do *Speculum Vitae*.

Desculpar-se-á a amplitude da citação, tendo em vista a demonstração da perda de vigor e valor do *locus amoenus* que patenteia. Ainda que os elementos constitutivos do *topos* estejam presentes, sobressaem na transcrição as notações românticas, que lhe são conferidas pela dimensão predominante da religiosidade, denotada na descrição minuciosa do presbitério, da igreja e do adro<sup>128</sup>.

Por outro lado, facilmente se detecta o salto temporal que transporta o narrador para tempos idos da sua infância («Era a igreja, segundo hoje se me afigura (e tenho-a bem presente)»), que são por certo inspiradores de uma «gostosa contemplação do invisível numa atmosfera plácida» (Coelho, 1979:114-5), evidenciando deste modo um sentimento nostálgico em relação a esse passado.

A passagem transcrita denota a preferência por determinados momentos do dia, «pela volta da tarde, principalmente no Outono» e «àquela hora do pôr do Sol», cujas reminiscências se encontrarão na configuração do *locus amoenus* da produção dinisiana. Este gosto provinha já da literatura pré-romântica, como evidencia Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:536): «À literatura pré-romântica se deve a revelação da beleza melancólica do Outono, não do Outono risonho e fecundo, estação dos frutos e das colheitas, que a arte clássica já descrevera e pintara, mas do Outono elegíaco e solitário, tempo das folhas caídas, do sol pálido e dos crepúsculos magoados».

---

<sup>128</sup> Óscar Lopes e António José Saraiva (s/d.:747) sintetizam estas ideias na seguinte afirmação: «[...] o ambiente é a aldeia, congregada à volta da igreja, com a vida ritmada pelo toque do sino, o pôr do Sol que estira a sombra da cruz; o povo que se alegra nas manhãs de missa e se delicia com os sermões dos dias de festa cheios de maravilhas».

A ironia, visando a sátira, sente-se por diversas vezes, atingindo ora os «nobres conquistadores da Índia», que «não voltam do oriente com as mãos vazias» e cuja «devoção» constituía então um «objecto de luxo»; ora a falta de cuidado na preservação do património arquitectónico, traduzida na obra de «uma irmandade» que, por sinal, «entendia na fábrica, havia pintado de ocre tudo o que era pedra, de vermelhão tudo o que era azulejo». À «febre amarela» acabaram por resistir os «dois plátanos».

A imagem das «perpétuas imarcescíveis» ao fundo da «cruz de madeira», representando as « vaidades do mundo ao redor da religião do Calvário», contrasta com a atitude do pároco no «paiol que servia de base à cruz», meditando perdido no «tempo esquecido», absorvido pelas «solidões do mar» e «traçando atentamente na terra [...] diversas figuras». Até que ponto este traçar de figuras indecifráveis não simbolizará o papel de «bom clérigo», numa lógica de circularidade do texto, a quem cabe, numa conhecida imagem bíblica, pastorear o seu rebanho «espiritual», é a questão que se pode colocar.

Ficaria incompleta esta incursão a *Pároco da Aldeia* se nela não figurasse uma derradeira ilustração do *locus horrendus*. Acompanhe-se o prior numa das tantas excursões nocturnas, ditadas pelas necessidades dos seus paroquianos (Herculano, 1969: 45-46):

E pela serra fora, caminho de casal remoto, vai o velho prior: adiante o sacristão com a lanterna e a âmbula da extrema-unção, e ele atrás com o cibório. As poças de água reflectem essa débil claridade que as alumia, e fazem um contínuo plach, plach, debaixo dos pés dos dois caminantes, cujo passo apressam as cordas de chuva batida pelos furacões do sudoeste. Os pinheiros, balouçando-se gemem tristemente, e os enxurros, estrepitando pelos córregos, tiram com o pinhal numa toada soturna. No céu profundamente negro não aparece uma estrela: na terra, ao longe, bem ao longe, não se descortina uma luz. A Natureza debate-se consigo mesma: tudo dorme, entretanto, nos casais e na aldeia, salvo o velho pároco e a família daquele que em transes mortais espera o representante de Cristo, lhe traz as derradeiras consolações e esperanças.

Trata-se de uma situação desagradável, mas também do cumprimento de um ritual que o pároco encara como um dever moral que a ele somente compete. A paisagem visual e sonora, criada neste fragmento, traduz o peso da tarefa que o pároco se propõe cumprir. As «cordas de chuva batida pelos furacões» dificultam a sua execução, porém a persistência do prior sai reforçada desta luta entre o homem e as condições adversas impostas pela natureza. A atmosfera sombria, onde a luz mal se divisa na «débil claridade», ou então «no céu profundamente negro» nem se consegue vislumbrar «uma luz», é a nota dominante. A esta negrura se junta a «toada soturna» resultante da combinação do gemido dos pinheiros e do estrepitar dos «córregos».

Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:25), ao reconstituir o contexto literário que envolve a produção literária dinisiana, reconhece, em termos conclusivos, a narrativa de Alexandre Herculano, que se tem vindo a analisar, como «germe de uma renovação literária, documentada pelo romance idílico e campesino de Júlio Dinis».

Formulados alguns comentários às passagens mais significativas da obra de Alexandre Herculano, *Pároco da Aldeia*, é tempo de dedicar atenção à obra de Rodrigo Paganino, *Os Contos do Tio Joaquim*, indelevelmente marcante para Júlio Dinis. Das duas talvez tenha sido esta a que mais contribuiu para a concepção do *locus amoenus* de Júlio Dinis, ao passo que a primeira terá prestado o seu tributo à representação do *locus horrendus*.

Para confirmar o ascendente de *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, sobre a obra dinisiana basta recorrer a algumas passagens representativas. Repare-se na menção que o narrador, ouvinte atento das histórias do tio Joaquim, faz da sua ida para uma quinta (2003:13):

Irá fazer em breve dez anos, fui passar o Inverno a uma quinta, pouco distante de Lisboa; porque, segundo diziam, corria perigo de vida, se não mudasse de ares quanto antes.

O campo é sempre belo. Cada idade do ano imprime-lhe uma feição, diferente embora, mas formosa sempre: e o Inverno, apesar da sua fria nudez, tem atractivos, como os que nos fazem amar muitas estátuas antigas, em que a falta de roupas mais realça a majestade.

A uma légua apenas, parecia-me estar muito mais afastado de Lisboa.

O narrador fora aconselhado a mudar de ares para recuperar a sua vida, ou seja, a abandonar a cidade e a retirar-se para o campo<sup>129</sup>. Deste modo, o campo passa a evidenciar um nítido contraste com a cidade de Lisboa. O narrador empreende assim uma viagem que pretende se traduza numa melhoria significativa do seu estado de saúde. A viagem para o campo entende-se aqui como um caminho, talvez o único, para a «salvação»<sup>130</sup> da personagem. Este elemento será retomado e explorado, sob contornos de isotopia semântica na obra narrativa dinisiana.

Um outro fragmento deve ser destacado em *Os Contos do Tio Joaquim* (1900:107), por sublinhar o momento da passagem do dia para a noite, como altura em que se põe termo à animação e vida características do campo:

Não sei ao certo, mas quero crer; a tristeza que tanto se sente no campo na hora em que o dia desaparece pouco a pouco, influíra para nos calar; e aquela doce melancolia, que acompanha o crepúsculo da tarde, e que tanto nos faz cismar e crer, obrigara-nos a interromper as falas, que perturbavam aquele silêncio geral.

Só quem tem vivido fora das cidades é que pode dar conta daquele tempo de sossego e de mudez, que determina a passagem da noite para o dia, e muito particularmente do dia para a noite.

As aves, os animais, as árvores, as plantas e até a natureza insensível, parece que entristecem naqueles momentos e que suspendem a

---

<sup>129</sup> Outro momento em que se podem apreciar os benefícios do campo em contraste com cidade ocorre em «Os retratos de família» (Paganino, 1900:64), a propósito das melhoras verificadas na rapariga por quem se apaixona António: «E o caso é que o maganão do António tinha bom gosto, por que mocetona mais perfeita não a havia nestas três léguas ao derredor. Ia-se desenvolvendo e medrando, que era um louvor a Deus, e não seria por sua parte, que pudesse resultar má fama aos ares do lugar.

Bonita já ela o era, mas enfezada e doentia por amor daquele mau respirar que as cidades fazem; apenas porém desatou por aí a passear e a espairecer, entrou a corar, que nem uma pêra de Santo António, e a encorporar que nem uma maçã Bemposta».

<sup>130</sup> Cf. António Manuel Ferreira (2004:202) que encara a viagem de salvação como uma estratégia de ancoragem realista na obra de Branquinho da Fonseca por ser um «elemento de focalização crítica do espaço social, político e também económico em que se movimentam as personagens».

vida, o movimento e o ruído: como que permanecem por instantes num estado de dúvida e de receio, e temem ver desaparecer de todo essa luz, que é a sua vida, e que então se some no horizonte, tinto pelo amor da sua ausência com cores de tristeza e de dó.

Outras vezes, no meio da geral calada, alguns ruídos se percebem; mas esses como a susto, como mais para significarem o esmorecer da vida do que a sua animação: - é o breve pio do mocho, é o som afastado dos chocalhos, são os tímidos balidos dos rebanhos, é o ramalhar das árvores com a viração da tarde ou o murmurar longínquo e surdo das ondas do mar.

Se Alexandre Herculano mostrara predilecção pelo fim da tarde, pelo momento em que o sol se recolhia no oriente, Rodrigo Paganino explora os sentimentos de «tristeza», «doce melancolia» despertados pelo «crepúsculo da tarde» sobre todos os seres, sem excepção. Apenas os homens que têm «vivido fora das cidades» estão habilitados a sentir o «sossego» e a «mudez» que caracteriza a passagem «do dia para a noite». O silêncio e a inacção das «aves», dos «animais», das «plantas» e inclusivamente da «natureza insensível» traduzem a «dúvida» e o «receio» que os invade nesse momento. A luz é a vida dos que habitam no campo e desaparecida aquela fica a «tristeza» e o «dó».

Diante do que ficou dito, a aplicação do juízo enunciado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:535-536) não merece contestação. As relações afectivas que se estabelecem entre os elementos da natureza e os estados de alma do escritor «estende[m] sobre todas as coisas o véu das suas emoções».

A alteração da paisagem sonora é um facto, ainda que se processe de forma pouco perceptível: os «ruídos» percebem-se «a susto» e limitam-se ao «pio do mocho», ao «som» dos «chocalhos», aos «tímidos balidos» e ao «murmurar longínquo e surdo das ondas do mar».

A hora do crepúsculo cria uma atmosfera evocativa dos serões povoados pelas histórias, pelos contos de tradição oral, evocando assim um espaço e tempo longínquos, de sabor romântico. Neste contexto, é significativo o facto de também o tio Joaquim contar as suas histórias ao anoitecer, situação que terá repercussões na produção narrativa de Júlio

Dinis. Para mais facilmente se cotejar esta preferência que ambos os escritores partilham, leia-se a seguinte passagem:

Mas, ainda assim, havia compensação para nós na chegada da noite. Havia, porque de antemão contávamos passar essas horas, não muitas, que no campo precedem o deitar, numa conversa singela, e inocente; mas que dessa singeleza e inocência tirava os encantos que lhe sentíamos (Paganino, 2003:14).

Não raras vezes se comprova que o anoitecer é um momento especial que atrai a atenção de Rodrigo Paganino<sup>131</sup>. Haverá oportunidade de comprovar que também Júlio Dinis tem uma especial preferência por este momento do dia.

Tendo em conta os excertos apresentados, julga-se apropriada a apreciação da professora Helena Buescu (1990:148;203) que aponta como particulares influências de *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, a visão do campo como refúgio aprazível, capaz de trazer ao homem a saúde que supusera perdida e o gosto por determinados momentos do dia, designadamente o anoitecer. Outro aspecto fundamental é a primazia que já então Rodrigo Paganino conferia às sensações visuais e auditivas, por norma, aliadas às descrições da paisagem. Sem dúvida, Júlio Dinis herdará e apurará este gosto, como bem percebeu Helena Buescu (1990:96). Acrescente-se ainda a ligação próxima entre a natureza, o sentimento amoroso e a mulher<sup>132</sup>, aproveitada por Júlio Dinis em articulação com o lugar ameno. Esta relação próxima foi também assinalada pela estudiosa.

---

<sup>131</sup> Cf. Rodrigo Paganino (2003:110), designadamente o momento em que Manuel chega do Brasil no navio *Corsário*: «Entretanto o *Corsário* entrava a barra, de panos largos em tarde de Primavera, como cisne nadando em lago de jardim. A marinhagem debruçava-se nas amuradas, e com os olhos namorava a terra, a que a prendia o coração. O Sol baixava, e a cidade estirada por esses montes fora recortava-se sobre o fundo azul da serra de Monsanto, onde se reflectiam, já muito oblíquos, os raios do poente».

<sup>132</sup> O narrador do conto o «Fruto proibido», de *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino (2003:79), reflecte, em determinado momento, sobre a relação harmoniosa que se estabelece entre amor, natureza e mulher: «É que a mulher reside para nós em tudo: tanto na florzinha, que mal se descortina entre a relva dos prados, como na montanha arrojada, que parece lacerar os seios do infinito: se queremos colher as flores para com elas lhe juncarmos o piso, queremos transformar-lhe a montanha em pedestal, para sobre ele a levantarmos.

Da nuvem far-lhe-íamos um véu, das estrelas um diadema, dos céus sem limites um azulado sendal».

Uma amplificação desta associação é ainda concebida pelo paralelismo entre a natureza (*locus amoenus*) e a índole física ou moral do indivíduo ou da sociedade (1990:146)<sup>133</sup>.

Neste contexto, é certamente significativo o conto «O guarda do cemitério», integrado em *Os Contos do Tio Joaquim*. No momento em que o narrador reflecte sobre o momento de passagem do dia para a noite, o cavalo estaca. A imobilização do cavalo obriga à indagação da causa deste comportamento. Tal indagação é o ponto de partida para a contemplação do que se observa em volta. Deste modo se insere o *locus horrendus* na narrativa que integra o cemitério, a casa do guarda, a igreja e o guarda também:

Ruínas, desamparo e tristeza. A casa do guarda que primeiro se oferecia à vista, enegrecida pelo tempo, com as portas e janelas carunchosas e escavacadas, deixando devassar o interior desguarnecido e miserável: o cemitério sem conforto nem cultura, sem monumentos, nem flores, nem pedras, nem ruas, nem dísticos, nem retábulo; algumas cruzes toscas, por entre matagais de urtigas, algumas árvores esgalhadas de longe a longe, umas e outras ruídas pelos vermes, enfraquecidas pelos parasitas, mutiladas pela podridão: e ao longe a igreja, de tempos remotos, com as cantarias de grosso labor lascadas ou caídas, as paredes esburacadas ou musgosas, as grades ferrugentas e quebradas, as janelas sem vidros, as ogivas interrompidas, as arcadas soturnas a perderem-se na escuridão e a adivinharem-se pelos buracos da fachada frias, nuas, sós e tristes.

Apertava o coração e confrangia a alma; fazia mal aquela vista.

Não havia sido entretanto nem a igreja, nem o cemitério, nem a casa do guarda que tinham feito parar os cavalos, mas o próprio guarda,

---

<sup>133</sup> Recorde-se o conto «Tomás dos passarinhos», inserto em *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino (2003:166-167), e particularmente a justificação da personagem para se afastar do trabalho. Ele é mais uma das criaturas do mundo a que Deus proverá, por dele fazer parte integrante e harmoniosa. As aves e os outros seres amam e vivem felizes desta maneira. À semelhança do que acontece com os outros seres na natureza, também ele viverá harmoniosamente nessa idade de ouro: «Deus entregou o espaço aos passarinhos, e lançou a semente à terra, para que se nutrissem, soltou os animais no campo, e mandou à erva que crescesse para que se alimentassem; deu asas às borboletas, e polvilhou as flores para que encontrassem sustento sem se afadigarem. A mão que impele o sol, que sacode as nuvens, que arroja a chuva, que dá vigor à planta, ramagem ao arvoredado, frescura à terra, e nutrição a todos há-de amparar-me também, e dar-me de comer quando me faltar».

que estendido sobre um poial, diante da porta se levantou para nos cumprimentar.

Parecia que a influência sinistra daquelas paragens se estendera também àquele homem: condizia com tudo o que o cercava (Paganino, 2003:107).

Imediatamente a atenção se centra nas ruínas e em cada «objecto singular e único» que nelas sobressai: a casa do guarda «enegrecida», as portas e janelas «carunchosas e escalavradas», o interior «desguarnecido e miserável», as cruzes «toscas», os matagais compostos por «urtigas», as árvores «esgalhadas», «ruídas», «enfraquecidas» ou «mutiladas», as cantarias «lascadas ou caídas», as paredes «esburacadas ou musgosas», as grades «ferrugentas e quebradas», as janelas desprovidas de «vidros», as arcadas «soturnas», as ogivas «interrompidas». Cada elemento constante desta vasta enumeração é singular, em consequência da «acção transformadora»<sup>134</sup>, resultante da passagem do tempo sobre o objecto. Desta paisagem ressaltam sobretudo sentimentos de «desamparo», de «tristeza».

Seria então o guarda uma espécie de prolongamento da paisagem? Até certo ponto poder-se-ia aceitar a teoria de que esta descrição aparece como «forma de apreender uma subjectividade por assim dizer fusional, comum ao homem e à natureza» (Buescu, 1980:185). Porém, uma leitura atenta do texto permite responder negativamente a esta pergunta e inverter os termos em que fora formulada. Na verdade, as desgraças que atingiram o guarda ao longo da vida: o sofrimento amoroso por Marta, o assassinato (ou tentativa de assassinato) de Miguel, amante de Marta, a prisão como consequência deste acto, a morte de «Estêvão», companheiro da desdita, pois ambos foram atingidos pelo naufrágio e, finalmente, a morte do hospedeiro de quem herdou o trabalho de guarda, concorrem para a projecção desta conjuntura na paisagem envolvente. Esta paisagem traduz exemplarmente os sentimentos que povoam o íntimo da personagem. Poder-se-ia dizer, comungando das palavras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:535), sem correr

---

<sup>134</sup> Helena Buescu (1990:192-193) assinala a especificidade da estética romântica da natureza e da paisagem, destacando, por um lado, a «singularidade», recorrendo à proposta de Barbara M. Stafford para sustentar esta teoria; e, por outro, a «integridade», socorrendo-se para tal da opinião de R. Ginsberg. De qualquer dos modos, das características específicas decorre inequivocamente a criação de um outro objecto, desvinculando-o da degradação que normalmente se lhe possa associar, cuja «novidade» é inquestionável, até pelo facto de ser enformada pela «individualidade» própria do «Romantismo».



o risco de errar, substituindo apenas «poeta» por escritor, que a melancolia cede, por vezes, lugar «ao desespero, e à angústia, à tristeza irremediável e à agitação sombria, comprazendo-se então o poeta nas visões lúgubres, nas paisagens nocturnas, agrestes e solitárias, nas tintas negras do *locus horrendus*».

Tanto assim é que, dois anos passados e mudadas as circunstâncias da vida do guarda – reencontro e coabitação com Marta - ao narrador é dada a contemplar uma paisagem que se diria outra, ainda que seja a mesma, agora pintada com as cores da felicidade possível:

Tive de voltar àqueles sítios e seguindo o caminho por onde viera da feira, [...].

A igreja, a casa do guarda, o próprio cemitério, pareciam remoçados pelo influxo de alguma divindade benfazeja. Inspiravam ainda tristeza aqueles lugares, mas uma doce e plácida melancolia sucedia-se agora ao desconforto e desalento, que, ao atentar naquelas ruínas, nos arrefeciam a alma.

O musgo estendia por partes o seu luxuriante manto de verdura, contrastando com o negrejar das cantarias, e dando e ganhando esplendores com o realce. Bandos de pombas esvoaçavam em roda das escalavradas paredes, casando os arrulhos, beijando-se, perseguindo-se em reviravoltas graciosas, cortando os ares em todos os sentidos com elegantes curvas, afagando-se e brincando, espalhando sobre aquelas ruínas suaves perfumes de alegria e de amor. Perto a casa, alvejando por entre as latadas de jasmineiros e madressilvas, o velho banco de pedra limpo e rebocado sob um caramanchão de heliotropos, e até a nogueira velha parecia mais viçosa e risonha.

O cemitério, que da pequena elevação, onde parara, se avistava todo, tinha as ruas limpas e orladas de alecrim e alfazema, as lápides mais desafogadas de mato, as cruzinhas mais negras, as árvores mais cuidadas, o chão recamado de flores (Paganino, 2003:120-1).

As novas circunstâncias explicam a mudança operada na paisagem. Ora as alterações a que foi sujeita a vida de «Manuel» pelo reencontro e reunião com Marta, viúva e mãe de Miguel, motivam transformações na paisagem que o envolve. Os objectos que se encontram nesta descrição são ainda os mesmos da anterior: as ruínas, a casa do guarda, o cemitério, as paredes, o poial, as cruzinhas, as árvores. Não obstante a permanência destes elementos, a paisagem parece já outra em virtude das mudanças impostas pelo contraste de cores que se instala, pelo movimento que «os bandos de pombas» executam, pela vitalidade que agora se estende a animais, flores e árvores do local. A percepção visual, mas também olfactiva e sonora são fundamentais na configuração deste espaço.

O remoçar da paisagem é o reflexo da felicidade ainda possível para aquele homem perseguido pela desgraça. Não será certamente a felicidade plena, pois nela se descobrem ainda sinais de tristeza e melancolia, mas «É feliz!». Trata-se da felicidade auferida, após múltiplos revezes, e construída sobre eles, de um modo ou de outro.

O cotejamento dos dois textos apresentados permite tirar, portanto, ilações importantes. Em primeiro lugar, o contraste estabelecido entre o *locus horrendus* inicial e aquilo que se poderia designar de um *locus amoenus* subjacente, se bem que os elementos que o integrem sejam os do *locus horrendus*, contudo congregados harmoniosamente. Falta a água para termos um *locus amoenus* completo, ainda que povoado de elementos que compõem habitualmente o *locus horrendus* (designadamente o cemitério, as cruzes, as ruínas). Estes elementos do lugar horrendo despem a roupagem negativa que habitualmente lhes está associada no segundo fragmento transcrito.

Posto isto, urge indagar: não traduzirá a reconfiguração do *locus horrendus* um primeiro passo para impor um afastamento relativo ao motivo/ *topos* característico do movimento romântico e um contributo inquestionável para a evolução do *locus amoenus*? Tende-se naturalmente para uma resposta afirmativa.

«O Sexto Mandamento» é outro conto de Rodrigo Paganino, incluído em *Os Contos do Tio Joaquim*, que justifica o desencadear de algumas reflexões. As relações entre o *locus amoenus* e o retrato do pároco são fundamentais neste conto. O narrador, a dada altura, conduz o leitor à audição da prédica do padre. Não sem antes o introduzir no espaço, onde a pregação ocorrerá (Paganino, 2003:150-1):

Sobre o adro espaçoso e plano um velho plátano à esquerda braceja largos ramos envolvendo na sua sombra uma cruz musgosa, que se levanta defronte da porta da igreja e que deixa perceber em profundas cicatrizes, rudes combates com o tempo ou com a impiedade dos homens; perto do plátano um pequeno regato corre por baixo do parapeito do adro e depois de passar sob uma ponte de pedra que dá serventia à estrada, vai espriar-se ao longe numa pequena baía, onde as lavadeiras do lugar vêm bater a roupa ao pé dos choupos e ulmeiros, que se debruçam para a corrente.

De um dos lados sobe a encosta de um pequeno outeiro atapetado de vinhas e oliveiras, coroado de moinhos que desprendem as velas a favor da viração da tarde; do outro a vista divaga por meio dos pomares e terras de vinha, no meio das quais alvejam as casinhas do lugar, e se recortam no puro azul dos céus as oliveiras verde-negras.

Os rumores do campo começam a esmorecer com o largar do trabalho indicando a proximidade da noite.

A tarde tem corrido serena e a natureza sorri na flor do prado, como na árvore do bosque.

Sentado num banco de pedra mal afeiçoado pela mão de rude artista está o pároco, junto a si os evangelhos depostos e ainda abertos.

Atente-se nos elementos que compõem o cenário que envolve o aparecimento do pároco sentado num «banco de pedra». Constatase que o «adro», uma «cruz musgosa» e a «igreja» patenteiam a remissão para uma esfera religiosa típica do «romantismo». O abandono a que se encontram votados os monumentos figura no uso de expressões como «profundas cicatrizes», a que o adjetivo anteposto confere uma notação de permanência infundável da cicatriz, intensificando a ideia de difícil cura ou reparação. Outras expressões assinaláveis remetem para a identificação das causas de origem distinta que justificam o abandono e o estado em que se encontram os monumentos. Trata-se das expressões «rudes combates» e «impiedade», referindo-se a primeira aos efeitos da temporalidade e a segunda caracterizando o sentimento humano em relação ao património. Mais uma vez, é

notória a posição ideológica do autor, transmitida através de um expediente inigualável – a obra de arte -, cuja intenção pedagógica não se deve olvidar.

Interessante é, sem dúvida, o surgimento de referências como «lavadeiras» e «roupa» que marcarão presença constante nos «lugares de eleição» de Júlio Dinis, como haverá oportunidade de comprovar.

Por outro lado, o matiz pictórico da paisagem é marcado por expressões como «moinhos que desprendem as velas», «alvejam as casinhas do lugar», «no puro azul dos céus» e «oliveiras verde-negras». Acrescente-se ainda a tendência para a personificação da paisagem patente designadamente em «um velho plátano à esquerda braceja largos ramos envolvendo na sua sombra uma cruz», «um pequeno regato [...] vai espraia-se ao longe [...]», «choupos e ulmeiros, que se debruçam sobre a corrente», «a natureza sorri». Note-se que a «paisagem sonora», traduzida em expressões como «bater a roupa», «os rumores do campo começam a esmorecer», se mescla com este conjunto numa simbiose perfeita. Mas não se encerra esta «paisagem sonora», pelo contrário, espraia-se ao longo do texto que de imediato surgirá.

Nesta ordem de ideias, assiste-se à leitura que o padre faz dos evangelhos e posteriormente à sua explicação. O toque das Avé-Marias põe termo ao interlúdio, ditando o momento da oração, da qual tomam parte os elementos naturais circunstantes: «e a oração ergue-se como um coro de harmonias dos lábios dos fiéis, do murmúrio do regato, do ciciar da aragem, do bulir do arvoredado, do tinir dos chocalhos, dos balidos do rebanho que ao longe recolhe da pastagem para o abrigo do curral» (2003:151).

A evocação de diversos costumes do quotidiano (o momento da oração, o trabalho das lavadeiras, o fim da actividade no campo) das populações rurais será inspiradora para a concepção que Júlio Dinis porá em prática do *locus amoenus* e que marcará uma orientação diversa relativamente à produção literária anterior.

Seria inadmissível avançar sem destacar, no conjunto dos contos de Rodrigo Paganino, a história do próprio tio Joaquim. A sua história é a última a ser contada pelo narrador-protagonista. As condições que preparam a confissão do tio Joaquim e que constituem o ponto de partida para que ele relembre o passado integram o que se pode considerar uma variante do *locus solitarius*:

A praia da nossa predilecção estendia-se entre Cabo Ruivo e o recolhimento no Moinho. Em frente espraia-se o Tejo pelos juncais, que, mesmo em preiamar, erguiam os cimos arrouxeados sobre as águas; por detrás a costa subia quase a prumo para os olivais do Casal das Rolas.

Uma ou outra pedra enegrecida pelo tempo, pelo quebrar das ondas, pelos limos e pelas ostras que a revestiam destacava-se na areia da praia, ou avultava por meio dos juncos. O rio, naquelas alturas quase sempre só, parecia não terminar no lado oposto; porque a outra margem se confundia com o céu. De cima, como torre de vigia de castelo antigo entrava pela água dentro o pavilhão quadrado e de tecto esguio do antigo recolhimento. De baixo o cabo a que pela vermelhidão do terreno tinham dado o nome de Ruivo, limitava o horizonte, e tirava a vista da parte do rio mais cheia de navios e de animação.

Tudo ali era silencioso, tudo infundia sentimento, tudo convidava para a meditação.

Torcendo-se por entre os alcantis da ribanceira, escondendo-se umas vezes por detrás de moitas de rosas carrasquinhas e de giestas, outras caminhando entre pequenas matas de pervincas, outras descobrindo-se de todo num terreno escaldado e nu, um caminho pedregoso conduzia dos olivais à praia, e estabelecia comunicação entre o mundo e aquele retiro. Avistávamos pois a grande distância, quando ali estávamos, qualquer que do Casal descesse para a praia, e haveria por conseguinte facilidade em mudar de conversa, sem que nos perturbassem de imprevisto.

A meio do carreiro, numa lapa, gotejava da rocha a água mais pura das vizinhanças e demorava-se num berço de relva e musgo verde como esmeralda, macio como veludo, e que forrava a cova, que a água havia feito. Junto à fonte algumas pedras polidas pelo roçar contínuo dos cântaros das raparigas dos sítios que ali vinham buscar água, ofereciam um bom poiso para descansar.

Era também ali que mais de hábito nos sentávamos. O mar diante de nós, o céu sobre nossas cabeças, as costas dadas ao mundo, e a imaginação a perder-se no espaço.

Depois, quando descaía a tarde, aquele silêncio perturbado apenas pelo surdo marulhar das águas, aquelas cores sombrias do mar e do céu, aquele espectáculo do infinito, que tanto nos confrange e oprime, e a indecisão, que nos baloiça no espírito, as dúvidas que se apoderam de nós, sobre o que seremos, sobre o que nos tornará felizes, a luta com essa terrível e misteriosa esfinge que se chama futuro, tudo isso me levava a um estado especial que muitos talvez tenham sentido, mas que poucos poderão definir, em que desejava sem saber o quê, em que sofria e agradava-me o sofrimento, em que amava e debalde queria fixar o grande amor que sentia, em que lastimava sem que pudesse explicar porquê, não estar assim sempre, não passar daí para outro mundo, outra vida, outro que quer que fosse, para mim desconhecido, mas que me parecia fatalmente destinado para me dar a verdadeira felicidade após a qual voava a minha imaginação apaixonada (Paganino, 2003:190-2).

O extenso fragmento transcrito merece algumas reflexões. Trata-se de um local de «recolhimento», um «retiro», ligado ao mundo por um «caminho» apenas passível de ser percorrido a pé. O silêncio que habita este local incita a «imaginação a perder-se no espaço», convida à «meditação», infunde «sentimentos» como o de solidão que povoa o rio «quase sempre só», mas que pode perfeitamente estender-se metonimicamente àqueles que procuram este espaço. A paisagem ocupada pelo mar de um lado, e pelo rio de outro, por todo um conjunto de elementos faunísticos e florísticos reuniria aparentemente todas as condições para ser um lugar de eleição ou «espaço feliz», capaz de desenvolver sentimentos de *«topofilia»*, como diria Bachelard (1989:19).

Contra todas as expectativas não é isso que se verifica, pois, na verdade, parece atrair o narrador para um abismo dominado pelo «sofrimento» masoquista («agradava-me»), reforçado pela forma verbal «sofria», pela «indecisão», pelas «dúvidas», pela «luta», que se trava no íntimo do narrador-protagonista. Tudo isto resulta da contemplação do «espectáculo do infinito» que acentua o confrangimento e a opressão que o exaurem. A atracção que sente por «outro mundo», «outra vida», surgindo como via possível

«fatalmente destinada» a oferecer-lhe a «verdadeira felicidade», confere ao excerto uma tonalidade marcadamente «romântica», enquanto tradução de uma verdadeira «nostalgia do infinito»<sup>135</sup> e da solidão. O mar é aqui como fora para Herculano também «símbolo concreto do indefinido, da imensidade»<sup>136</sup> que a personagem busca incessantemente. Não será também de menosprezar a possibilidade de este elemento «exprimir a nostalgia, muitas vezes associada ao passadismo e à realização»<sup>137</sup>.

Impõe-se a abertura de um breve excursus para validar, em termos gerais, as afirmações de Helena Buescu (1997), constantes do verbete «Natureza e Paisagem», do *Dicionário do Romantismo Literário Português*, a propósito dos papéis desempenhados pela natureza na obra de Rodrigo Paganino. Fundamentando esta validação nos textos aduzidos ao longo deste capítulo, comprovar-se-á que «A natureza pode assim apresentar-se como força regeneradora e pacificadora do sujeito», no que se refere ao narrador, por exemplo; como «local de eleição para que se retire da sociedade mundana ou volte a reencontrar as forças físicas e morais que lhe tinham faltado», aplicando-se nesta dimensão quer aos narradores heterodiegético quer ao narrador homodiegético (idem:369).

A novidade não deixa de se desenhar no excerto, através da presença dos «cantares das raparigas dos sítios que ali vinham buscar água», elemento e ancoragem do texto a uma ideologia «realista».

Prosseguindo com mais um testemunho idêntico a outros analisados, João Gaspar Simões (1947:467-469; 1963: 47-49; [1971]) não deixou de frisar o papel paradigmático da obra de Rodrigo Paganino no curso adoptado por Júlio Dinis quanto à sua obra. À sua leitura se ficou a dever a ideia de abandonar temporariamente a obra de teor urbano *Uma*

---

<sup>135</sup> A expressão foi utilizada por Óscar Lopes e António José Saraiva (s/d.:689) para se referirem a Chateaubriand nestes termos: «Ao modo dos românticos alemães Chateaubriand exprime um sentimento de insatisfação e de frustração que se compensa no domínio da arte, concebido como uma nostalgia do futuro».

<sup>136</sup> A expressão resulta de um empréstimo de Jacinto de Prado Coelho (1979:112). Empregou-a o crítico literário ao analisar o papel desempenhado pela natureza na obra de Herculano. Assim, reproduzem-se as palavras saídas da pena do escritor: «O mundo dos hoemns, que é de pecado original, obriga o poeta a estados de tensão, de consciência vigilante, porque é difícil o caminho da virtude e da glória; pelo contrário, em contacto com a Natureza, a alma «escura e gasta» distende-se, dilata-se, não encontra limites para a sua expansão».

<sup>137</sup> A expressão ocorre na entrada «Mar» no *Dicionário do Romantismo Literário Português* da autoria de Helena Buescu (1991:303), momento em que a estudiosa explora as potencialidades significativas do tópico e as relações que estabelece com outros *topoi* e outros temas caros à literatura Romântica. Em conformidade com esta orientação, explana a sua importância em textos de Herculano, Garrett, entre muitos outros escritores de menor relevo para a matéria aqui tratada.

*Família Inglesa*, para se dedicar à criação do romance rústico<sup>138</sup>, representando assim um volta-face no seu percurso literário.

E foi assim que «Entre os que saudaram o seu [de Rodrigo Paganino] aparecimento e se declararam por eles influenciados»<sup>139</sup> se inclui Júlio Dinis.

---

<sup>138</sup> Helena Buescu (1995a:51-58) tentou detectar alguns elementos de proximidade entre o romance rústico de George Sand e o romance rústico de Júlio Dinis, privilegiando a problemática do romance rústico para abordar a questão do espaço no romance. A definição do romance rústico assenta para a autora na concepção de um espaço dotado de duas características fundamentais: a dimensão do espaço geográfico, mas também a de um espaço cultural e ideológico. A asserção de Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:20), a propósito dos romances rústicos de George Sand, será um ponto de partida para evidenciar a própria produção literária dinisiana: «Estes romances transfiguram a realidade sem a deformar por acção da visão idealizada da autora. Os caracteres apresentam verosimilhança, embora poetizados e situados num ambiente idílico: os diálogos também adquirem naturalidade».

<sup>139</sup> É com as palavras citadas que Óscar Lopes e António José Saraiva (s/d.:804) terminam a secção dedicada na *História da Literatura Portuguesa* ao famoso, mas fugaz, médico e jornalista Rodrigo Paganino. De seguida, inicia-se nova secção destinada ao estudo de Júlio Dinis. A conexão instala-se sem recurso a mais artifícios, bastando a este objectivo a estrutura organizativa da exposição.



## 7. O LOCUS AMOENUS NA PRODUÇÃO NARRATIVA DE JÚLIO DINIS

O facto de se iniciar este estudo pelas raízes literárias do *locus amoenus* faz pressupor que a concepção do lugar ameno na produção narrativa dinisiana dependa do conhecimento daquele tópico na literatura clássica. Afinal, será lícito aceitar este saber como uma verdade inquestionável? E esta dedução assenta em que argumentos?

Na verdade, não se pode questionar o conhecimento que Júlio Dinis tinha da cultura clássica, até pelo facto de esta estar patente, de forma explícita, na sua produção literária. Afigura-se importante a menção de algumas passagens das suas obras, tomadas como provas indeléveis da vasta cultura literária dinisiana: uma, em que o autor recorda os primeiros versos da égloga I de Virgílio, pela boca do Conselheiro em *Uma Família Inglesa*, obra cuja publicação em folhetim no *Jornal do Porto* data de 1867<sup>140</sup>, «Tytiree, tu patulae sub tegmine fagi/ Formosam resonare doces Amaryllida silvas» (Dinis, 1999d:26); outra, servindo a análise da índole amorosa por parte do narrador, ocorre em *As Pupilas do Senhor Reitor*. Ora, nesta última passagem o narrador considera alguns amantes, no louvor dos seus amores, como anacreônticos «Amantes há que celebram os seus amores, e até, as suas infelicidades amorosas, sempre em estilo de anacreôntica – esses têm o amor alegre» (Dinis, 1999b:35). Mas não se limita a estas passagens a erudição clássica de Júlio Dinis, acrescente-se uma outra na supracitada obra, reenviando para a literatura grega. Trata-se de uma remissão para a *Ilíada*, lembrando os carneiros assados pelos heróis daquela

---

<sup>140</sup> Muitos são os testemunhos avisados que referem esta data, entre eles mencionaremos Óscar Lopes no prefácio à obra de Maria Adelaide Godinho Arala Chaves (1998). Segundo crê o autor (1998:7-8) o primeiro esboço da obra terá surgido por volta de 1858, contudo a sua publicação em folhetim só ocorrerá muito mais tarde, 1867, intitulada na altura *Uma Família de Ingleses*. Ernesto Rodrigues (1999:167) regista o mesmo ano, acrescentando o título da publicação em folhetim *Uma Família de Ingleses: scenas da vida do Porto* e as datas entre as quais foi publicado o romance, de 1 de Março a 30 de Maio. Em volume, a publicação data de 1868. Egas Moniz (1924:231-132) mencionara a data de início da publicação no *Jornal do Porto*, como sendo 2 de Maio e a data da publicação, em volume, com o título definitivo que se lhe conhece em 1868.

epopeia, aproximando-os do *roast-beef* que apaziguava a fome de João Semana<sup>141</sup>. Efectivamente, esta obra não é parca em referências clássicas, o que fica comprovado pela forma que Daniel encontra para passar o tempo na aldeia, já na condição de facultativo. Em tom irónico profere Daniel o elogio da doce tranquilidade, tantas vezes enaltecida pelos poetas bucólicos, nomeadamente por Virgílio. Recordem-se, em breve excursão, as suas palavras:

- Ó doce vida da aldeia! – exclamou por fim Daniel, com amargura.- Ó sonho dourado dos poetas de geórgicas e idílios, como me estou deliciando em ti! Eis a *secura quies*, os *otia in latis fundis* e os *molles somni*, de que fala o poeta. É isto! Ora eu sempre queria que aquele bom do Virgílio me dissesse o que se há-de fazer no campo a estas horas do dia? Que vida! Que vida esta! Meu Deus! Que vida! E que futuro! (Dinis, 1999:142).

É justamente esta passagem que António Capão utiliza como exemplo do aproveitamento realista de uma temática horaciana: o *carpe diem*. E nesta sua exemplificação arvora o autor da «Nota Preambular» a referência ao lugar ameno. Leiam-se as suas palavras: «Dos muitos exemplos que poderíamos citar na obra de Júlio Dinis, lembra-me aquele passo em que Daniel, acabado de formar, se sentia entediado e, num desabafo muito pessoal, lembrou, com intenção inversa, o *locus amoenus* das descrições virgilianas [...]» (Capão, 1989:13).

O conhecimento da língua e cultura clássicas integra a formação dos eruditos que compõem a sociedade coeva de Júlio Dinis, como se pode perceber pelo testemunho previamente aduzido. Já notara Arlindo de Sousa (1939:13-14), nas palavras que lhe tributou, por ocasião da comemoração do Centenário do seu Nascimento, o conhecimento

---

<sup>141</sup> A leitura da passagem de *As Pupilas do Senhor Reitor* (Dinis, 1999b:106) não deixa dúvidas: «João Semana é que nisto, como em tudo o mais, não queria saber de modas.

E senão vejam-no desta vez esgotar a tigela avolumada de substancial caldo de abóbora, aviar a formidável posta de carne cozida, com presunto, acompanhando-a com o indispensável arroz, salada de alface e azeitonas; atacar, com igual denodo, uma porção de *roast-beef*, não revendo sangue sob a faca, à moda inglesa, mas portuguêsamente assado, e como estou convencido assavam os seus carneiros aqueles heróis da *Ilíada*; tudo isso acompanhado de excelente vinho palhete, o qual ele ingeria aos copos de meio quartilho; em seguida uma carregação de peras de Amorim, sem conta, peso, nem medida...»

votado por Joaquim Guilherme à língua latina<sup>142</sup>, como mais tarde o fará Irwin Stern (1972:67-69), que examina as relações de Dinis com várias nações, incluindo referências aos clássicos gregos e latinos.

Importa, no entanto, aludir ao caso de Bento Pertunhas, professor de Latim que revela um horror à língua que ensina, chegando inclusivamente a submeter Ovídio e Virgílio ao ostracismo. Felisberto Martins (1946) analisou com pormenor este professor e explanou algumas considerações meritórias de atenção. Entende ser Pertunhas «uma caricatura», um «pseudo-latinista», alvo, portanto, de crítica, na medida em que serve a sátira à incultura, sustentada pela ausência de capacidades intelectuais. O moralismo sai na obra de Júlio Dinis em defesa da cultura latina, na figura deste «anti-herói da pedagogia» (Martins, 1946:560).

Engrossam as fileiras dos propugnadores da latinidade, língua e cultura assim concebidas, duas outras personagens de *Os Novelos da Tia Filomela*. O hóspede da quinta, que congrega a função de narrador, e o boticário com quem conversava longamente, formam o grupo restrito de defensores<sup>143</sup>, com grau de conhecimento diverso, da língua que faz erguer Vénus em defesa dos Portugueses no Concílio dos Deuses.

A propósito da dissidência de opiniões entre Daniel e Virgílio, outra divergência coloca Jorge e Maurício, em *Fidalgos da Casa Mourisca* (cf. Dinis, 1999:22-23), em campos opostos. Trata-se da contenda relativa aos espaços propícios à produção poética; o mais novo dos irmãos admite o espaço campestre, identificado com a Herdade, como genesíaco da poesia de índole geórgica; enquanto o mais velho reconhece a importância

---

<sup>142</sup> Não constituiu caso isolado entre as preocupações dos críticos literários; muitos, aliás, se ocuparam deste assunto. Hernâni Cidade e Ruy d'Abreu Torres (1975:158), reportando-se à sua formação, reconhecem a importância da formação humanística do escritor portuense. As línguas e os mestres são ali enumerados: o francês, o inglês e ao seu lado o latim. Também Maximiano Lemos (1925:178) elenca as áreas de formação e os formadores que orientaram Júlio Dinis. Ernesto Rodrigues (1999:161) assevera, de igual modo, o conhecimento do latim a par do francês e do inglês. João Gaspar Simões (1963:15) evoca este conhecimento e constata a existência de citações em latim e a alusão a autores gregos e italianos, entre eles, a Homero, Dante e Tasso. Continua mencionando a preparação alcançada com a ajuda de mestres abalizados no francês e no inglês. O mesmo percurso é relatado por Albino Forjaz Sampaio (1925).

<sup>143</sup> Recorde-se o diálogo entabulado pelas duas personagens: «- [...] O latim há-de deixar de ser língua morta.

- Ah! Pois ainda viremos a falar latim!

- Decerto. Isso depois é uma questão de anos. Em França já se estão organizando os estudos dos liceus nesse sentido.

- Não será então mau irmos desde já recordando o há muito abandonado *Novo Método*!

- Abandonado? Não por mim, que nunca dei de mão ao estudo dos clássicos.

Era esta outra corda sensível do pobre homem: supunha-se um profundo latinista, não obstante as continuadas silabadas com que deixara a escorrer sangue a língua de Cícero e de Virgílio» (Dinis, 1980: 178).

que o trabalho adquire neste espaço, longe da funcionalidade que o irmão lhe atribui. Tal associação garante o conhecimento que o escritor português tinha da obra *Geórgicas*, de Virgílio, dedicada ao campo e às actividades que dele fazem parte<sup>144</sup>.

Sublinhe-se, portanto, o conhecimento comprovado, segundo Liberto Cruz (2002:24), da língua latina. Aquele crítico chega mesmo a referir-se ao latinista conceituado que foi seu professor na cidade invicta: José Henriques de Oliveira Martins. Convém, desde logo, reiterar que a primeira referência que ali ocorre remete para Virgílio, mais concretamente para as *Bucólicas*. Reconhecem-se facilmente nos versos evocados, e já citados, pelo conselheiro «Tytiree, tu patulae recubans sub tegmine fagi/ Formosam resonare doces Amaryllida siluas», os mesmos que foram reportados como respondendo ao *argumentum a loco* na poesia lírica virgiliana. Por consequência, é lícito supor-se que a poesia bucólica do autor mantuano tenha influído na produção dinisiana, revelando inegavelmente, esta última, o conhecimento da primeira, como pôde averiguar-se. Pelo exposto é fácil admitir o conhecimento e adopção e sobretudo adaptação do *topos* literário *locus amoenus*.

As *Metamorfoses*, de Ovídio, na obra *A Morgadinha dos Canaviais* (1999:98), espoletam reacções diversas em personagens diferentes. Repulsa será a palavra apropriada para descrever a reacção de Bento Pertunhas, desencadeada pela contemplação da obra que se destaca na mesa de leitura de Augusto. De tal forma que o arremessa «como se estivesse em brasa». Já Augusto o tem na condição de «mestre» e, portanto, não vê com bons olhos o tratamento a que o submete o professor de latim. Ao que é dado observar, Júlio Dinis partilhará da opinião de Augusto, até pelo facto de a situação reverter numa crítica ao latinista que se exprime relativamente ao latim como sendo uma «maçada».

Uma incursão mais minudente à obra literária dinisiana, permitirá levar mais longe as inferências anteriormente apresentadas. Talvez a concepção do lugar ameno dinisiano não seja somente fruto da erudição clássica de Júlio Dinis, mas da conciliação desta influência com a tradição literária do *topos*/ motivo, ou seja, com a tradição italiana e a bíblica.

A obra de Dante, em *A Morgadinha dos Canaviais*, serve a comparação entre as estradas e os nove círculos do «Inferno» dantesco<sup>145</sup>. Se Júlio Dinis conhecia esta parte da

---

<sup>144</sup> A tradução das obras de Virgílio, incluindo *Geórgicas*, pode ser consultada na edição do Círculo de Leitores e é da responsabilidade do Professor Agostinho da Silva (1993).

<sup>145</sup> Cita-se a passagem para melhor compreensão da situação que justifica a analogia:

trilogia, certamente não era alheio às duas restantes «Purgatório» e «Paraíso», que compõem a *Divina Comédia* e contribuem para o melhor entendimento do tópico clássico.

Armida e Alcina<sup>146</sup>, heroínas da *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, e de *Orlando Furioso*, de Lodovico Ariosto, respectivamente, merecem alusão concomitante, evocadas em função dos espaços a que se associam, ermos, jardins e paços, na obra supramencionada.

As Sagradas Escrituras são também recordadas em *A Morgadinha dos Canaviais*, por diversas vezes, figurando uma menção quer ao livro do *Génese* quer ao *Eclesiastes*<sup>147</sup>.

Boccaccio é uma referência literária que não fica arredada da obra de Júlio Dinis. Fica a dever-se a um comentário do narrador, relativamente a João Semana, a inclusão deste nome na obra *As Pupilas do Senhor Reitor*<sup>148</sup>.

Provados que estão os vastos conhecimentos literários de Júlio Dinis, é fundamental registar um conjunto de relações que, em certa medida, preocupavam os clássicos, designadamente Aristóteles.

Ao abordar-se o *topos* ou motivo, não se devem negligenciar as relações que, inevitavelmente, estabelece com uma categoria narrativa peculiar – o espaço, e as relações

---

«- Dali verei talvez o termo do caminho – pensa ele.

Mas quantas vezes, ao aproximar-se, esta esperança lhe foge!

Assim aconteceu a Henrique, que, ao chegar à almejada inflexão e quando esperava principiar enfim a descer para o vale e a aproximar-se da aldeia, viu que o macho, prático no caminho, e à disposição de cujo instinto ele colocara a razão, dobrava ainda para a direita e continuava a contornar e a subir o monte. A espiral não terminava ainda. Henrique olhou em torno de si, profundou a vista nas sombras do vale, nada pôde descobrir que lhe promettesse a aldeia procurada. Muita árvore, povoação nenhuma!

Teve um paroxismo de impaciência!

- Isto não é estrada! – exclamou exasperado. – São os nove círculos do inferno de Dante virados para fora» (Dinis 1999a: 11).

<sup>146</sup> O narrador comunica o que ocorre à mente de Henrique, enquanto da varanda da casa que o hospeda observa a paisagem que se lhe oferece: «Parecia-lhe estar assistindo a um milagre de fadas, que, num momento, elevam, nos ermos, jardins e paços como os de Armida e Alcina» (Dinis, 1999a: 32).

<sup>147</sup> A primeira referência sai da boca do missionário, quando alterado invectiva Henrique na igreja: «Fora do templo, pedreiros-livres, que vindes aqui escarnecer da palavra do Senhor! Fora do templo, ímpios libertinos, que não respeitais os ministros de Deus, nem o seu altar! Andam os lobos no povoado e vieram esconder-se entre as ovelhas na casa do Senhor! Escorraçai-os, irmãos, se não quereis que se vos pegue a lepra do pecado e que Deus arrase esta aldeia, como arrasou Gomorra e Sodoma» (Dinis, 1999a: 252). A passagem bíblica que subjaz à dinisiana é certamente o Evangelho segundo S. Mateus, 7: 15. A menção feita às cidades do pecado Sodoma e Gomorra, destruídas pelo Senhor remetem para a passagem bíblica do *Livro dos Génesis*, capítulo 18. Outra remissão bíblica surge a propósito da comadre de Herodes: «A beata, apesar de trazer sempre na memória o «Vanitas vanitatum» do Eclesiastes, não foi inteiramente insensível ao remoque do compadre» (Dinis, 1999a:93).

<sup>148</sup> A evocação de Boccaccio ocorre para identificar a índole dos ditos, anedotas e contos de João Semana: «Para bons ditos, anedotas e contos, ainda que às vezes temperados com o sal de Boccaccio, de Lafontaine e da rainha de Navarra, tinha grande indulgência o velho clínico, que, por toda a parte, os contava também, sem escolha de auditório, nem de ocasião; [...]» (Dinis, 1999a:153).

que, por inerência, instaura também com a descrição, até pelo facto de a sua interpretação ser condicionada pelo modo literário em que se integra, neste caso, o narrativo, e o género em que emerge neste estudo, conto ou romance.

Efectivamente, em narratologia, ao nível da composição macrotextual do texto narrativo, torna-se imperativo estabelecer a relação entre o espaço e a história, entendida como o plano do conteúdo, compreendendo «a sequência de acções, as relações entre as personagens, a localização dos eventos num determinado contexto espacial» (Reis e Lopes, 1991:189).

Concomitantemente, ter-se-á em consideração que é num outro plano correlato de análise do texto narrativo – o do discurso, enquanto plano da expressão, compreendendo «o discurso narrativo propriamente dito, susceptível de ser manifestado através de substâncias diversas (linguagem verbal, imagens, gestos, etc.)», que se situa um outro elemento de análise fundamental (Reis e Lopes, 1991: 189). Destarte é ao nível do discurso que se deve situar a configuração do espaço, ou seja, a descrição.

## **7.1 O *locus amoenus* e o espaço**

O espaço, no contexto da narrativa, e mais concretamente das categorias narrativas, reveste-se de importância primordial, quer pela multiplicidade de relações que estabelece com as outras categorias narrativas, quer pela dimensão semântica de que se investe.

Angelo Marchese (1989:311-345), em «Las estructuras espaciales del relato», admite que o relato não se pode desvincular dos eixos temporais e espaciais. Explora, ao longo do artigo, as relações que o espaço estabelece com a percepção, com a diegese, com as personagens e os arquétipos. Além disso, ressalta que o simbolismo do espaço é um elemento-chave para a interpretação do sentido profundo da narrativa.

Desde logo, torna-se pertinente distinguir a capacidade de o espaço incorporar elementos que enquadram a acção, como sejam cenários geográficos, em que emerge, geralmente, o *topos* que justifica, a par do motivo, a existência deste trabalho. Por outro lado, e em sentido mais abrangente, o espaço, onde se consubstancia maioritariamente o motivo, abrange atmosferas psicológicas e sociais.

A estreita ligação que o espaço, nomeadamente o psicológico, mantém com outras categorias, designadamente com a «personagem», confere-lhe a propriedade de projectar os comportamentos desta última categoria narrativa. Ressalte-se o contributo do monólogo interior (do simples monólogo ou do solilóquio, no caso da narrativa dinisiana) para a configuração deste espaço. Ricardo Gúllon (1980: 100-101) afirma que este procedimento técnico-narrativo modeliza o «espaço de uma solidão que comunica com galerias de sombras».

Além dos condicionalismos, impostos pela categoria «personagem» à representação espacial, é impossível relegar a interferência paralela da «perspectiva narrativa». No caso do *locus amoenus*, ele é convocado para a diegese quer pelo narrador onisciente, quer pela focalização interna, a partir de uma personagem da narrativa. Mercê do olhar sob o qual é transmitido o espaço, assim ele surge como mais objectivo, rigoroso (omnisciente), ou modelizado pela subjectividade que o faculta (focalização interna).

Jean Weisberger (1978:14) reconhece a conexão instaurada pelo espaço em conjugação com as personagens e o narrador «L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part». Daqui se parte para a integração da percepção na problemática do espaço no romance.

Este entendimento identifica-se com o que Helena Buescu (1990) faz da mesma questão. É com particular morosidade e profundidade que a estudiosa analisa a percepção da paisagem num *corpus* significativo da narrativa, especialmente do romance, da literatura romântica. Porém, a noção de paisagem associa-se sempre à de descrição. Por essa razão voltar-se-á a esta ideia mais adiante.

Atente-se na forma como em «Apreensões de uma Mãe» se constata a validade da asserção de Bachelard (1957:28) retirada de *Poétique de l'espace*, salientando a conexão estabelecida entre as recordações e o espaço «C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles concretisés par de longs séjours. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés».

O *locus amoenus*, que antecede a passagem que se transcreverá de seguida, permite ao narrador avivar as recordações que povoam a sua memória. É ele quem reconhece a vitalidade do espaço que desperta, de igual modo, a saudade e a esperança.

Não se incluirá na transcrição o lugar ameno por ser objecto de análise posterior, mas o momento que corresponde à interligação dos dois elementos (espaço, recordações) em causa:

Aí jogos, alegrias, perfumadas memórias de uma esquecida infância, nos reverdecem na imaginação, volteiam em torno de nós, como um enxame de borboletas brancas ao agitarmos a balseira, onde pousavam embriagadas nos nectários das flores.

O nosso pensamento, à semelhança de um vaso metálico, ressoa por muito tempo, quando, embora de leve, percutido; como ondas sonoras, as nossas recordações, movidas por uma palavra, por um som, por uma flor, por um perfume, sucedem-se, dilatam-se cada vez mais vastas, cada vez mais suaves, até se desvanecerem numa confusa imagem do passado, de formas indefinidas e vagas, mas por isso mesmo mais bela, mais inebriante ainda, num quase sonho, delicioso e grato como um murmúrio que termina o som, como o crepúsculo em que desmaia o dia, como o Outono que sucede à estação dos florescentes verdes (Dinis, 1980:18).

O lirismo perpassa este belíssimo excerto, pelo que se poderia integrar na secção que se reporta a este assunto, até por configurar um exercício de expressão da corrente de pensamento do narrador. O fragmento está repleto de belas imagens, que, como refere Bachelard (1957), atingem a sublimação pura pela capacidade de inovação que demonstram, desligando-se do passado e do presente do leitor.

Evocaram-se inicialmente as capacidades semânticas do espaço, que o habilitam a caracterizar a ideologia subjacente à narrativa. Deste modo, o espaço representa as esferas social, económica e histórica da narrativa. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1991: 133) apontam para um facto interessante: o de o espaço, por vezes, explicitamente representado, não remeter de forma directa para o sistema ideológico a que se pretende vincular o leitor. O mesmo é dizer que o leitor será determinante na decifração da mensagem que, por via indirecta, lhe foi dirigida. Detém, pois, um papel exclusivo neste



processo de descoberta de sentidos implícitos, de pressuposições, em que o escritor sabiamente o implicou.

Ao definir o espaço como «semantic construct built with linguistic structures employed by the literary text», Rute Ronen (1986:4221) remete para a vertente semântica do espaço. No seu artigo «Space in fiction», de onde se retirou a citação apresentada, procura distinguir, no âmbito da construção espacial, o seu entendimento dos conceitos de «setting» e de «frame». Os critérios utilizados para estabelecer essa distinção são a «manifestação textual» e o «grau de imediação» em relação a outros elementos, como sejam as personagens, as acções, etc. O «setting» caracteriza-se por constituir a envolvência imediata dos eventos, personagens ou objectos, ocupando o foco topológico da história, ao passo que o «frame» está a uma maior distância desses mesmos elementos. A sua preocupação fundamental reside na tentativa de classificação dos «frames».

Angelo Marchese (1989:323-328) resume com acuidade o modelo de análise paradigmática e sintagmática de Lotman<sup>149</sup> em «Las estructuras espaciales del relato» e aplica-o de forma proficiente à *Jerusalém Libertada*. Importa ressaltar que os espaços se encontram separados em horizontal (onde têm lugar os acontecimentos amorosos e bélicos) e vertical (metafísico). Por outro lado, o espaço horizontal está organizado em torno de oposições: externo/ interno; inseguro/sagrado. O jardim de Armida merece especial atenção por configurar um «doble». Trata-se de uma falsa utopia que impõe um contraste entre o desejo e o dever.

Um pouco mais adiante (1989:328-332), o autor, referindo-se à obra já citada, mas também a *Orlando Furioso*, sublinha a relação privilegiada que se estabelece entre o espaço e as personagens, revelando uma íntima conexão entre os lugares e o significado do relato. O exemplo a que recorre é a *Divina Comédia*. Três são os espaços que merecem

---

<sup>149</sup> Lawrence O'Toole (1980:135-149), em «Dimensions of semiotic space in narrative», ressalta precisamente, a par de Barthes, os contibutos de Lotman na análise das oposições espaciais e a dinâmica da intriga (plot), sem esquecer a importância do ponto de vista da personagem. A partir do modelo de Lotman e Barthes, juntando-lhe a *topologia*, que foi buscar ao conhecimento matemático, elaborou um modelo de análise, que aplicou, com êxito, ao jardim de Ronald Atkin, construindo uma matriz com o conjunto de dados. Construída a matriz, avalia as relações que os elementos estabelecem entre si. Mostra ainda a dimensão de cada área no jardim e a dimensão dos diversos tipos de plantas de acordo com a forma como se distribuem no jardim. A perspectiva de Lotman não se afasta muito do que Gabriel Zoran (1984) concebe como primeiro nível de estruturação do espaço: nível topográfico. Além das oposições já apresentadas, acrescenta a que coloca em áreas opostas o sonho e a realidade. Há ainda mais dois níveis de estruturação do espaço que o autor do artigo «Towards a theory of space in narrative» propõe: o nível cronotópico e o nível textual. Qualquer um destes níveis é perspectivado, enquanto reconstrução do mundo, o que não impossibilita a sua existência textual. No que respeita à estrutura horizontal do texto, o autor estuda ainda as noções de *espaço total*, *complexo espacial* e *unidades de espaço*.

referência (selva, floresta, rosa) na viagem de Dante e que foram já analisados na secção dedicada à influência italiana. O simbolismo de que se revestem os diversos elementos naturais não constitui nenhuma surpresa. Dante empreende a sua viagem inicialmente descendo aos infernos, passando por uma vivência ascética, purificadora («Purgatório»), representada pela subida até ao monte sagrado, e termina a sua jornada no cume do monte, onde penetra na divina floresta («Paraíso»). Assim se processa a salvação do ser.

O percurso seguido permite reconhecer o interesse de que se reveste o espaço no estudo do *locus amoenus*, pois aquele configura-se ora no *topos* ora no motivo, se bem que seja muito mais abrangente do que isso. Não cabe aqui, porém, levar a discussão mais além. Fundamental será perspectivar o espaço nas suas relações com os outros elementos, como ficou demonstrado por Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976:134-154) na sua obra dedicada ao estudo do romance, sobretudo no que se refere à personagem. As relações de solidariedade, a capacidade do espaço agir sobre os outros elementos, o reforço do efeito daqueles ou a expressão das intenções do autor, traduzem, muitas vezes, por via da sua alternância a própria evolução psicológica da personagem, ou de outra forma revelam e expandem a personagem.

Os autores não abordam como dois elementos distintos o espaço e a descrição, obviamente pela dificuldade inerente à definição de fronteiras entre os referidos conceitos.

## 7.2 O *locus amoenus* e a descrição

A descrição tem sido estudada em diversos âmbitos, alguns<sup>150</sup> dos quais se afastam do conceito que interessa para este trabalho. Neste caso, justifica-se a necessidade de um esclarecimento, na medida do possível, do que se entende por este conceito.

A «Néo-rhétorique», segundo Roland Barthes (1970:183), exige uma educação em dois planos: o sintagmático (partes) e o paradigmático (figuras). É precisamente no âmbito da retórica sintagmática que enquadra a *descriptio* ou *ekphrasis*. Registem-se as suas palavras para uma avaliação mais profunda da questão (Barthes, 1970:183)

---

<sup>150</sup> Não confundir o conceito com o que Teun van Dijk (1983) emprega no artigo «Descripción de acciones», cujo contributo foi significativo para o estudo da teoria da acção, avaliando a descrição das acções, recorrendo a critérios semânticos e pragmáticos. Booth (1983) recorre ao termo descrição para designar indiferentemente a descrição de espaços, personagens, pensamentos de personagens ou problemas.

L'improvisation relègue au second plan l'ordre des parties (dispositio); le discours étant sans but persuasive mais purement ostentatoire, se déstructure, s'atomise en une suite lâche de morceaux brillants, juxtaposés selon un modèle rhapsodique. Le principal de ces morceaux (il bénéficiait d'une très grosse cote) était la *descriptio*, ou *ekphrasis*. L'*ekphrasis* est un fragment anthologique, transférable d'un discours à un autre: c'est une description réglée de lieux, de personnages (origine des *topoi* du moyen âge). Ainsi apparaît une nouvelle unité syntagmatique, le *morceau*: moins étendue unité (paysage, portrait) quitte le discours oratoire (juridique, politique) et s'intègre facilement dans la narration, dans le continu romanesque: une fois de plus rhétorique «mord» sur le littéraire.

Numa reflexão sobre a evolução do conceito de descrição, procurando seguir o percurso realizado desde a Retórica até à Poética, Jean- Michel Adam e Sylvie Durrer (1988:7) abordam o *locus amoenus*, na qualidade de *topos* descritivo, de «type de description [...], qui illustre, à la fois, le glissement de l'art oratoire à l'art poétique et l'autonomisation du morceau». Depois de assegurarem a proveniência deste *topos* da *Topica*, secção bem conhecida da Retórica, alicerçam ainda a sua posição com a argumentação de Aristóteles que o considera um *argumentum a loco*, como já se referiu noutro momento. Assim se justifica a invasão da literatura pela topografia.

Para Roland Barthes (1970:208), o *topos* reificou-se, aparecendo dotado de um conteúdo fixo, independente do contexto. Por essa razão, assevera «le paysage est détaché du lieu, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature: le paysage est le signe culturel de la Nature»<sup>151</sup>.

O investigador (Barthes, 1970:216) classifica tipologicamente as «descrições», distinguindo as topografias (descrições de lugares), as cronografias (descrições de tempos, períodos, idades), as prosopografias (retratos). Acrescenta como remate a esta classificação que «On sait la fortune de ces “morceaux” dans notre littérature, hors du judiciaire. – Il

---

<sup>151</sup> Patrícia Luís (2008:117-124) dedica uma secção da sua tese de mestrado à análise da paisagem na obra dinisiana como resultado de uma construção cultural. As personagens que vêm de fora vêem aquilo que as que vivem no local não conseguem ver. É assim que Daniel, Maurício ou Henrique associam ao campo uma dimensão idílica e poética que os camponeses que lá vivem não encontram, porquanto a sua preocupação se centra no trabalho que deve tornar aqueles campos produtivos.

faut enfin signaler, pour en finir avec la *narratio*, que le discours peut parfois comporter une seconde narration: la première ayant été très brève, on la reprend ensuite en détail».

Tomando em conta as palavras de Roland Barthes, compreender-se-á a dificuldade inerente à tentativa de definição de «descrição» em estreita correlação com a «narração».

Ainda assim, por norma, a delimitação do conceito de «descrição» faz-se recorrendo a elementos distintivos face à narração, constituindo esta oposição um dos traços maiores da consciência literária (Genette, 1969:56). Genette (1969:60) ainda que teoricamente oponha os dois modos de representação da narrativa, reconhece que, na maioria das situações, aqueles não se distinguem nem pela autonomia dos fins, nem pela originalidade dos meios.

Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976:154-156) reflectem, de forma similar, a íntima conexão entre narração e descrição. A escolha da descrição justifica-se pelo leque de funções intrínsecas e que os autores estabelecem na obra citada: criar um ritmo na narrativa, proporcionar um descanso ou, pelo contrário, uma expectativa, constituir-se como abertura da obra, alargar as perspectivas narrativas, dotar a obra de dimensão simbólica, às quais se acrescentam a função «musical» e a função «pictural».

No âmbito da teoria da descrição, não são despiciendos os contributos de Philippe Hamon (1976). À descrição cabe, segundo ele, um duplo papel: organização da narrativa, e ao mesmo tempo suspensão e constituição da sua memória. Ao longo do artigo sublinha as funções da descrição na narrativa, consignando-lhe as de predição, de reforço e ainda de espelho metonímico da psicologia ou do destino das personagens. Partindo de um conjunto de questões, Hamon procura demonstrar como é que a descrição se integra na narrativa, sendo a sua introdução e fim determinados por «sinais demarcativos». Mostra ainda que a descrição transmite informação do autor ao leitor, por via do narrador ou de uma personagem. Os exemplos que lhe servem de prova sublinham a necessidade de uma personagem que observa (olha para) aquilo que descreve. Sem a personagem, que olha e é colocada face ao que descreverá, não se introduziriam os campos semânticos recorrentes, as personagens-tipo, as cenas estereotipadas e os traços psicológicos, que emolduram a descrição nos romances de Balzac, Flaubert e Zola (1976:63-83).

A designação «sinais demarcativos» é substituída, na tese de Helena Buescu (1990:227), por «mero operador de motivação no descritivo “*topoi* introdutórios da

descrição”», justificando esta nomenclatura com o simples facto de que «eles surgem como a representação, no texto, de elos estabelecidos entre a actividade de perceber (prefigurada no olhar) e a actividade de descrever que lhe é linearmente subsequente».

Jean-Michel Adam (1987:55-62) distingue, no artigo «Textualité et séquentialité – l'exemple de la description», publicado em *Langue Française*, tipologias sequenciais descritivas de sequências descritivas, estabelecendo orientações para a classificação dos textos. Numa perspectiva de aprofundamento do trabalho realizado por Hamon, Adam aceita a existência de três tipos de descrições, instaurados por determinados sintagmas introdutórios, a que correspondem outros tantos que as dão por concluídas: a do tipo ver, a do tipo fazer e a do tipo dizer.

Elrud Ibsch (1982:97-103), ao asseverar que «we are inclined to posit that the description has an explanatory or predictive function», corrobora a tese de Hamon, no que se refere às funções preditiva e explicativa, criticando o facto de Bremond não ter aproveitado a oportunidade de introduzir a descrição no seu modelo de estudo das sequências narrativas. Aliás, o estudo que fez da descrição, aplicada sobretudo aos romances realistas e naturalistas, permitiu-lhe concluir que se verifica uma interacção entre a condição psicológica e a descrição espacial. Acrescenta ainda que a descrição naturalista prediz a acção de forma determinística, e determina a acção no romance naturalista.

Ao defender-se estas opiniões, discorda-se *in limine* de Gérard Genette que, em *Figures III* (1972:186), parte do princípio de que a descrição não transmite informação, o que o leva a admitir que é supérflua.

Contrariando a posição de Genette, defende-se neste trabalho que, no conjunto textual, se destacam, com vista a veicular informação relativamente ao cenário, às personagens, ao tempo e aos objectos, determinados «fragmentos discursivos» (Reis e Lopes, 1991:87), que se denominam descrições. Neste contexto, com o intuito de transmitir informação ao leitor, quanto ao cenário, às personagens, ao ambiente e à ideologia veiculada, patenteia-se o *locus amoenus*. Ao longo do decurso dos eventos da diegese, integram-se estes excertos discursivos, com características inerentes, tais como sejam submeter os acontecimentos, de certa forma, a suspensões, a paragens e a um estatismo, a interrupções na progressão temporal.

Aguiar e Silva (1974:46-47) ressalta o facto de a descrição não encaixar na sintagmática diegética, porquanto não corresponde à narração de acontecimentos

determinantes para a progressão da diegese. Assim sendo, ainda que o romance viva da sintagmática da diegese não se reduz a ela, e prova disso é a presença da descrição de forma mais ou menos acentuada. É este o instrumento a que recorre o romancista para figurar o espaço no qual a diegese se desenrola, acabando em alguns casos por determinar a tipologia do romance (realista e naturalista)<sup>152</sup>, visto ser sua preocupação fundamental a análise do meio em que se circunscreve a diegese.

A descrição, por corresponder à expansão de elementos narrativos, sendo por isso designada por *ancilla narrationis*, é impossível estar ausente de uma narração, pois aquela supre as necessidades de informação básica do leitor, relativamente às categorias da narrativa que já se enunciaram no início desta reflexão (Reis e Lopes, 1991:87).

Diversos autores (Reis e Lopes, 1991:87; Aguiar e Silva, 1991:741) constataram que a descrição cumpre, entre outras, a função decorativa, e neste caso se for suprimida não inibirá o decurso normal dos acontecimentos. Além desta, outras funções lhe podem estar reservadas, como já se referiu. Uma delas projecta-se na velocidade com que decorrem os eventos na diegese. Na verdade, casos há em que aquela poderá retardar acontecimentos que farão avançar a acção. Esta função é cognominada por Aguiar e Silva de «dilatatória»<sup>153</sup>. A assunção desta função não é redutora, na medida em que a descrição se articula com os eventos e concorre consideravelmente para o entendimento mais profundo da história.

Além da função já enunciada, Roland Barthes (1968: 88; 1982:89) aludiu a uma outra função, através da expressão «efeito de real». Este conceito relaciona-se facilmente com o entendimento que Helena Buescu (1990:262-265) faz de «representação», entendendo-a não como mimese (cópia) da realidade, mas como a relação de sentido concebida entre o texto de ficção e o mundo comunicado pela linguagem, sem qualquer dependência do que designa como «pré-real», o que existe para lá das fronteiras definidas pela percepção que o sujeito tem. Como se salientou anteriormente, a ensaísta concebe uma íntima conexão entre percepção e descrição da paisagem. Designadamente no que à

---

<sup>152</sup> É precisamente a propósito deste género de romance – o realista – que Patrick Imbert (1983:95-122), num artigo da revista *Semiotica*, analisa a descrição nos autores da literatura europeia do século XIX. Sublinha neste artigo a ligação entre o ambiente e a personagem, em relação à qual o narrador profere juízos de valor. Atente-se nas palavras: «Ces descriptions sont significatives et sont donc reliées directement au personnage, à toute une atmosphère sociale, ou à toute la profondeur d'une psychologie» (1983:97). Nesta análise merecem ainda atenção o que designa por «operadores realistas». A metáfora, a comparação, a metonímia e a aliteração são consideradas fundamentais no quadro da retórica do signo.

<sup>153</sup> Marchese (1989:312-313) reporta-se a esta função no artigo «Las estructuras espaciales del relato» e sintetiza outras funções, que julga caberem à descrição.

paisagem romântica respeita, Helena Buescu (1990:190) enumera três características específicas: actividade perceptiva do tipo «sharpening», singularidade e diversidade.

Mas retome-se o debate sobre a função da descrição, apresentada por Barthes, também designada como indicial e informativa, nas palavras de Aguiar e Silva (1974:48; 1991:740). Segundo Barthes, o facto de a descrição introduzir informações e indícios, apreciados pelo leitor e para ele aliciantes, confere verosimilhança ao texto, ou inversamente vincula-o a um mundo fantástico. Esta função assoma quer como representação do espaço social, quer como figuração do «espaço telúrico e geográfico». Este último é perspectivado na sua correlação com o primeiro e enquanto factor determinante dos estados e das acções das personagens. Acrescente-se ainda a capacidade da descrição de consagrar leituras simbólicas que sistematicamente abrem caminho a um melhor entendimento das personagens e das acções, na medida em que com elas se articulam continuamente.

Disso é exemplo o *locus amoenus* patente em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, quando é avistado por Jorge do cimo de um monte e contraposto pelo mesmo à Casa Mourisca. Nesta comparação inferiorizante para a última unidade espacial, pode bem encontrar-se a explicação para a necessidade que emerge em Jorge de gerir de forma lucrativa os bens da família a que pertence e cujos reflexos se farão sentir na conversão de um *locus horrendus* inicial num *locus amoenus* no final da obra.

Aguiar e Silva refere-se, nos seguintes termos, a esta faculdade da descrição:

Em muitos romances as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: numa mescla de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou angústia, como convite à evasão ou ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo (1991:742).

Também as palavras de Philippe Hamon são, na sua essência, reveladoras das potencialidades encerradas pela descrição. Assim, este entende-a como:

[...] o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente o espaço indispensável onde se ‘põe em conserva’, onde se ‘armazena’ a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagem e cenário, por uma espécie de ‘ginástica’ semântica [...], entram em redundância: o cenário confirma, precisa ou revela a personagem com feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção (1976:81).

Ao recordar-se o passeio de Carlos, em *Uma Família Inglesa*, e ao aceder-se pelos seus olhos a um *locus amoenus*, entende-se não ser a sua presença inocente, naquele preciso momento da acção. A personagem inexplicavelmente toma um rumo diferente do seu costumeiro e este trajecto é uma novidade para Carlos que sofrerá transformações inexplicáveis e inesperadas, desencadeadas por esta mudança de espaço.

De repente, parece que a boémia a que se entregava em cafés e teatros deixa de fazer sentido e que aquilo por que anseia é um viver salutar num local idílico, como o que naquele momento contempla. A descrição do cenário traz revelações simultaneamente à personagem e ao leitor. Além disso, este passeio será determinante no percurso que esta personagem encetará a partir deste momento e que se confirmará com o desenrolar da acção. Através deste exemplo, nota-se que a responsabilidade da integração no tempo da diegese da descrição cabe a uma personagem, Carlos, tendo aquela como referência o espaço que a visão da personagem abrange.

Para a inserção dos fragmentos descritivos, em que se constata a ocorrência do *locus amoenus* nas obras de Júlio Dinis, o narrador recorre, por vezes, a técnicas já conhecidas, como sejam a deambulação das personagens, ou a aproximação da personagem a uma janela ou a um local estrategicamente situado, que permita a contemplação privilegiada do espaço envolvente, como demonstrou Hamon, no estudo já referido (1976). Para ilustrar a posição estratégica ocupada por uma personagem, presta-se o exemplo a Henrique de Souselas, recém-chegado de Lisboa, que, mal acorda, se dirige à janela do quarto, onde se encontra hospedado, na casa da sua tia Doroteia, e dali contempla



um belíssimo *locus amoenus*, que descreve, para que o leitor lhe aceda através dos olhos da personagem.

Jorge, de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*<sup>154</sup>, contempla a quinta de Tomé da Póvoa do cimo de um monte. Quanto às deambulações, referiu-se já o caso de Carlos e Manuel Quintino, de *Uma Família Inglesa*, mas poderia referir-se também Henrique de Souselas, de *A Morgadinha dos Canaviais*<sup>155</sup>, e Jacob, de «Uma Flor de Entre o Gelo»<sup>156</sup>.

Dependendo dos olhos que abrem a porta à descrição, assim esta será mais ou menos imparcial, mais ou menos objectiva<sup>157</sup>. Caso seja o narrador omnisciente, aceder-se-á à descrição sem se ser condicionado pelo tempo, ou pelas personagens da narração; mas se for uma das personagens, então, a subjectividade dela modelará a visão daquilo que se contempla por meio dela e a carga psicológica será certamente um aspecto a ter em conta.

Haverá oportunidade de verificar até que ponto a perspectiva de quem orienta a descrição implica com o resultado dessa descrição, e até de que modo determinadas posições ideológicas defluem do ponto de vista adoptado.

Em consequência do «ponto de vista» adoptado na narrativa, surgirá uma perspectiva da descrição distinta, assim como se manifestará uma selecção de deícticos<sup>158</sup> diversos. Neste sentido, a convergência com a opinião de Helena Buescu não podia ser mais perfeita. Ao equacionar a importância da percepção na descrição da paisagem, a estudiosa (1990:208) refere: «É significativo, neste contexto, que o ponto de vista descritivo se identifique com uma determinada personagem. A descrição feita será sempre indício de um ponto de partida, de um sentido a atribuir, dado que nenhuma percepção e

---

<sup>154</sup> A publicação do romance em dois volumes data do Natal de 1871 (Rodrigues, 1999:189). Egas Moniz (1924:234), o biógrafo consagrado de Júlio Dinis, muitas décadas antes tinha fornecido as mesmas informações.

<sup>155</sup> A publicação do romance em folhetim data de 14 de Abril a 29 de Julho de 1868 (Rodrigues, 1999:167). Em volume, foi publicado no mesmo ano (Rodrigues, 1999:167). Estas datas foram primeiramente apresentadas por Egas Moniz (1924:233-234) na extensa obra dedicada a Júlio Dinis.

<sup>156</sup> Ernesto Rodrigues (1999) integra esta obra na produção novelística de Júlio Dinis, ainda assinada por Gomes Coelho. Egas Moniz (1924:233) refere-se a 21 de Novembro de 1864 como data de publicação do «esboceto» no *Jornal do Porto*.

<sup>157</sup> Helena Buescu (1990:273), conectando intimamente descrição e percepção, reconhece a subjectividade da descrição que se patenteia na selecção e na organização da própria descrição: «Nesta perspectiva, a descrição, tradicionalmente entendida como fundamento aparente de uma objectividade, dita como cópia do real, demonstra assim ser condição de uma subjectividade e de uma objectividade que mutuamente se pressupõem e condicionam. Pela descrição, assistimos à explanação de um sujeito perceptivo e do seu estar-no-mundo, postulando-se a intersecção entre uma apreensão desse mundo (erroneamente dito como cópia) e um sujeito que lhe pertence, que está nele, e não é apenas um seu espectador distante e separado».

<sup>158</sup> Entende-se deíctico na acepção apresentada por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov (1972:323) no *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.

nenhuma atitude descritiva por ela engendrada são isentas de uma interpretação do mundo».

Na entrada para «descrição», no *Dicionário de Narratologia*, os seus autores (Reis e Lopes, 1991:87-89) destacam precisamente a importância da descrição na garantia da coerência e legibilidade da narrativa, na delimitação do horizonte do leitor e ainda na delimitação do subgénero do texto narrativo.

Na obra de Júlio Dinis, comparando os textos narrativos, sobretudo os romances congregados na sua produção literária, tem-se a percepção de que o predomínio ora de um espaço urbano, ora de um espaço rústico, acarreta a oposição, em termos de classificação, de *Uma Família Inglesa*, num pólo, e *A Morgadinha dos Canaviais*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e *As Pupilas do Senhor Reitor*, no pólo oposto.

É curioso que Fidelino Figueiredo (1923: 245-253) justifique o gosto de Júlio Dinis pela descrição como consequência da sua dívida à literatura inglesa. Os argumentos apresentados integram a «predilecção por tipos comuns e medianos», bem como «a intenção moralista» que acompanha, regra geral, «o amor da probidade exaustiva da descrição, da acumulação de pormenores». Não será razoável aceitar tais argumentos, pois a opção pela descrição não constitui um processo inovador, e o teor moralista não se confina à literatura inglesa.

Philippe Hamon (1981:104-105) ressalta a organização interna que rege a descrição, enquanto estrutura modelar. Para ele, os fragmentos descritivos organizam-se em torno de um termo sincrético, a partir do qual se insere um conjunto de unidades lexicais. Neste contexto, recorre ao exemplo do Lago de Genebra da obra *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, em que confirma a existência da descrição de um *locus amoenus*, identificado com o termo sincrético, expandido predicativamente segundo um «paradigma estereotipado», integrado na memória do sistema literário. Qualquer descrição elaborada a partir de um termo sincrético, correlato de tema introdutor, coloca a questão da «legibilidade». É precisamente tendo em conta a maior ou menor legibilidade que Hamon enumera diferentes tipos de descrições.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Hamon (1976:74-80) apresenta seis possibilidades ao alcance do autor para conferir maior ou menor previsibilidade de aparecimento das unidades lexicais constituintes da descrição, sendo que em cada um dos tipos a maior legibilidade se associa a uma série de predicados explicativos semantizados e a menor legibilidade decorre do uso de um léxico especializado, de um conjunto de temas e de termos técnicos mais ou menos semantizados.

A noção de «paradigma» introduzida por Hamon (1981) é questionada por Helena Buescu (1990:276) que critica a pretensão de se encarar a descrição como actualização do eixo paradigmático do discurso, através da formulação de uma «lista», porquanto a descrição fornece as condições necessárias à preservação de uma «constância de sentido»<sup>160</sup>, configurada num campo semântico homogéneo.

Os autores do *Dicionário de Narratologia*, previamente evocados, mesmo admitindo uma variação da descrição, em termos de especificidade dos signos, imposta pelo género e período literários em que ocorre, assumem a existência de «traços genéricos», capazes de evidenciar a presença de fragmentos descritivos. Entre eles incluem o sinal auto-referencial, figurado no pretérito, o presente «de atestação», e o recurso predominante ao pretérito imperfeito, cujos valores aspectuais durativos e iterativos são fundamentais para esvaziar os excertos da dinâmica que caracteriza a narração (Reis e Lopes, 1991:89).

De toda a pesquisa levada a cabo, sublinha-se o estudo de Sylvie Durrer e Jean-Michel Adam (1988:7-9) dedicado ao *locus amoenus* na qualidade de *topos* descritivo. As relações que o *topos* ou motivo estabelecem com a retórica promovem uma interpretação condicionada a priori pela componente lírica inerente à disciplina clássica e, por conseguinte, patente no *locus amoenus*.

### 7.3 O *locus amoenus*- figuração da matriz lírica da narrativa

A propósito da tentativa de definição de espaço literário, Jean-Yves Tadié (1994:47-48) compreende o espaço como «lieu des images, perceptif puis representatif». Esta aceção de espaço remete para a capacidade representativa dos signos. É precisamente a estrutura dos signos espaciais, dos signos, enquanto elementos produtores do espaço no «récit», que o autor se propõe investigar. Ora, ao estudar-se a dimensão simbólica do lugar ameno na narrativa de Júlio Dinis, aquela não se desvincula da aceção apresentada por Jean-Yves Tadié. Este estudioso não consegue demarcar os limites entre

---

<sup>160</sup> Conceito introduzido por Schmidt (apud Buescu, 1990:276): «we should consider Hans Hormann's (1976) central notion of "sense constancy" (a term created in analogy to "gestalt constancy", etc.) i.e. the continuity of sense maintained among the concepts and relations activated by a received text [...]. This tendency is probably the most basic and powerful motivation or need that drives the process of reception».

«espaço» e «descrição», ainda que levante de imediato a hipótese, quanto à existência na estrutura da descrição, de signos linguísticos característicos<sup>161</sup>, nomeadamente o emprego de tempos verbais, como o imperfeito. A par do verbo, versa sobre o sintagma nominal, a previsibilidade lexical, a homogeneidade sintáctica e a componente retórica da descrição.

A descrição, em consequência das potencialidades da imagem<sup>162</sup>, converte-se em «récit», impossibilitando deste modo a separação das duas entidades. Nesse momento, na descrição, lugar em que o «récit» não tem implicações na progressão linear da intriga, esbate-se qualquer indicação referencial. O autor (Tadié, 1994:56) de *Le récit poétique* admite a incapacidade da gramática para «rendre compte de la totalité de la description dans le récit poétique». A compreensão plena da descrição alcança-se na relação que ela estabelece com a diegese da qual não se pode isolar, sob pena de lhe coarctar a interpretação. O *locus amoenus* oculta, muitas vezes, um segundo sentido, próprio do «récit poétique», simbólico, debaixo do primeiro sentido sociológico, na obra dinisiana. Do mesmo modo que, em termos semânticos, o espaço se organiza em torno de dois eixos opostos: le «lieu privilégié»<sup>163</sup> e aquele que se distancia dele.

Para se aprofundar a questão que Tadié aflora, parece razoável recorrer à afirmação, transcrita por Jean-Michel Adam (1993:42), ao referir-se à descrição da gruta de Calipso, da autoria de Philippe Jaccottet, em que sublinha o carácter poético da descrição, decorrente do uso do modelo retórico do *locus amoenus*: «[cette description] se situe dans un espace poétique qu'il paraît bien vain de vouloir faire coïncider avec la géographie méditerranéenne».

---

<sup>161</sup> Relembre-se mais uma vez o estudo de Philippe Hamon (1972: 465-485).

<sup>162</sup> A imagem poética, analisada sob uma perspectiva fenomenológica, fruto da imaginação do poeta, cujas repercussões - ressonâncias se farão sentir no leitor foram profundamente examinadas por Gaston Bachelard (1989) em *A poética do espaço*. Nesta obra destaca-se a importância da «Introdução».

<sup>163</sup> Designação utilizada no sentido que lhe foi atribuído por Jean-Yves Tadié (1994:68) em *Le récit poétique*. As palavras de Tadié (1994:67) consagram ao *locus amoenus*, enquanto técnica literária um importante contributo para a poetização do «récit»: «Les lieux privilégiés reprennent la tradition antique du *locus amoenus*, qui correspond, non à on ne sait quel “sentiment de la nature”, mais, comme Curtius l’a montré, à une technique littéraire éprouvée. La forêt, le jardin, le bosquet, lieux traditionnels depuis Homère et Virgile, traversent la littérature médiévale, pour reparaître, en ce qui concerne notre sujet, chez Gracq et Aragon [...]». António Manuel Ferreira (2004:274), ao estudar os factores de liricização da narrativa de Branquinho da Fonseca, distingue a presença de espaços eutópicos de espaços distópicos. A propósito dos primeiros, concebe-os como «factor de lirismo», afirmando: «A eutopia do espaço é um factor de lirismo, porque, em termos retóricos, retoma, não raras vezes, a técnica do *locus amoenus*; e, ao associar-se intimamente às personagens, o espaço funciona como força viva, actuante e propiciadora de revelações construtivas, que reconduzem o homem à harmonia original de um tempo aureolado, pelo espírito da descoberta, de pertença e de afirmação vital».

Duas evidências se retiram da análise desta asserção: por um lado, identifica-se a descrição com o *topos* proveniente da retórica clássica; por outro, não existe um correspondente referencial, antes confere à descrição uma dimensão poética que dela estaria ausente, se a sua configuração fosse outra. Há ainda a reter uma outra nota apontada por Jean-Michel (1993:44), referindo-se concretamente a uma possibilidade de leitura diferente, mas também ela recorrente: «le *locus amoenus* devient l'image d'un discours poétique lui-même idéal». O resultado desta observação atesta de uma outra forma o valor liricizante do motivo.

Feito este excuro, retoma-se a dicotomia proposta por Tadié para verificar a forma como se evidencia na obra dinisiana, sobretudo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, instaurando uma oposição entre o espaço positivo da Herdade de Tomé da Póvoa e o espaço negativo da Casa Mourisca, propriedade dos fidalgos<sup>164</sup>. Saliente-se, contudo, que esta oposição caminha ao longo da obra para a anulação, na medida em que o espaço negativo tende a aproximar-se do positivo, contagiado, de certo modo, pelas características benéficas que lhe «transmite» e que garantirão a sua reabilitação. Por esta razão a felicidade «não estaria no espaço urbano ou rural, mas na cidade e na serra»<sup>165</sup>.

Ainda neste contexto, visando aferir as intromissões da lírica na narrativa, devem ser entendidos os espaços que acabam por assinalar revelações para as personagens (Henrique e Carlos). Tal se demonstra efectivamente pelo exemplo que se acabou de expor. A primeira personagem a ser objecto de exame será Carlos, em *Uma Família Inglesa* (1999c:143-4). Carlos, já transformado pela sua incursão no campo, no *locus amoenus* que se explorará mais adiante, pela sua reflexão sobre os destinos do homem na vida, senta-se num muro e observa, sem saber, aquela a quem virá a unir a sua vida pelo casamento:

Tinha esta casa dois andares: era a face posterior a que se avistava dali. A varanda do primeiro andar estava toda entretecida de trepadeiras, que subiam do quintal. No intervalo das duas janelas

---

<sup>164</sup> A evidência deste contraste está patente sobretudo em *Fidalgos da Casa Mourisca* (1999c:24-38). A tendência para a aproximação entre os dois espaços tem o seu auge no início da «Conclusão» da mesma obra.

<sup>165</sup> É com esta frase que Patrícia Luís (2008:164) termina a sua tese de mestrado, atribuindo ao romance dinisiano a defesa desta conciliação entre espaço urbano e rural, contribuindo esta decididamente para a originalidade do escritor português.

florescia, em uma espécie de alegrete, um arbusto, ao que parecia, de camélias. [...]

Mas, instantes depois, alguma coisa se passou, que foi como que o laço de união entre o objecto das contemplações dos olhos e o das do espírito, que, desde então, se associou àqueles, no exame da modesta vivenda, em cujas vidraças o sol simulava a aparência de um vasto incêndio. [...]

Ele, que estivera sonhando com os encantos do viver íntimo, aprazia-se de imaginar agora, naquela casa, um desses mundozinhos modestos, que lhe estava a apetecer.

- Uma esposa, nova por certo, canseirosa com os negócios domésticos... - pensava ele. - Deve ser um prazer indefinível sentir-se a gente viver sob os cuidados de um destes entes, votados assim inteiramente à nossa felicidade...

A paisagem, a que é consagrada a descrição, abre-se à revelação de uma outra que apresenta a concretização de uma nova realidade «em potência». No caso concreto, a nova realidade que se apresenta a Carlos é a da sua ligação à mulher (Cecília) que lhe surgira como ideal, imaterial, diáfana, no meio do lugar ameno, com propensão para ouvir as suas confidências de sensibilidades entendidas unicamente por uma figura feminina. Esta imagem sem contornos materializar-se-á na mulher entregue aos cuidados domésticos na varanda da casa que atrai Carlos. Sem o saber, é Cecília a mulher de carne e osso que Carlos vê naquela vivenda, e que se virá a converter na esposa que o protagonista deseja para, com ela a seu lado, encetar um caminho que constitua garante de uma vida feliz. Assim se instauram laços inquebrantáveis entre as personagens e as paisagens. De certo modo, a afirmação de Ole M. Hoystad (1997:64) retrata este encontro de Carlos consigo próprio: «In nature man does not meet nature or supernatural beings, but himself. The metaphors of nature are not serving the mimetic depiction of nature, but express something human». A metáfora e a metonímia são, com efeito, os *tropos* que melhor configuram a relação da personagem com o espaço.

A transformação que afecta Carlos atingirá também Henrique de Souselas. Henrique, em *A Morgadinha dos Canaviais* (1999:342-343), já se afirmou, recebe idêntica revelação no que respeita ao seu futuro ao lado de Cristina, mas de forma mais evidente, não velada como acontecera com Carlos. Esta visão é, de imediato, anunciada pelo narrador, depois da despedida de Henrique e de Cristina no Mosteiro. Ao anúncio segue-se o *locus amoenus*, que se analisará mais adiante, e é nele que encaixa a visão de Henrique:

Depois teve Henrique uma visão.

Não se assustem os leitores que antipatizam com o maravilhoso. Nada há aqui que se pareça com as visões épicas; foi uma visão como muitas, que nós todos, uma ou outra vez experimentamos; um desses espectáculos, que nos prepara de quando em quando a imaginação, esta fértil e poderosíssima criadora, que nos acompanha incessantemente. A quem não terá de facto sucedido ver transformar-se pouco a pouco uma perspectiva, desvanecerem-se os efeitos da visão exterior, enfraquecerem as impressões dos sentidos, e avultarem, tomarem forma, realidade, vida as imagens de uma mais íntima, espontânea e misteriosa visão?

[...] E ele a dirigir todos os trabalhos, a regular o serviço; verdadeiro patriarca ao modo antigo; e ao seu lado, e em toda a parte, à sombra de uma árvore, à borda do tanque, debruçada no muro, por entre os silvados das sebes vivas, uma figura suave, casta, adorável... a figura de Cristina!

Quem meses antes adivinharia que Henrique de Souselas, o homem elegante, o homem da moda, em quem estavam encarnadas todas as qualidades boas e más da sociedade que frequentava, havia de ter uma visão como esta!

Cabe referir que na óptica do «romantismo» existem «coisas» que «podem ser imaginadas, pelos sentidos, pela filosofia e pela sensibilidade»<sup>166</sup>. Neste sentido, é perfeitamente aceitável a interpretação de Vítor Manuel Aguiar e Silva (1991:556), em consonância com a proposta de Novalis, segundo a qual: «o mundo transforma-se em sonho, o sonho transforma-se em mundo»<sup>167</sup>. No caso não se trata de um «sonho», porquanto Carlos não dorme, antes sonha acordado, porém também não é ainda real; é antes de mais a projecção dos seus mais profundos desejos, que virão a converter-se em realidade por força de tanto o desejar.

Os dois excertos mencionados revelam ainda a propensão lírica<sup>168</sup> das narrativas por figurarem entre os exemplos relevantes para o estudo do monólogo interior e do espaço lírico. Por vezes, é a paisagem o motor para dar largas à imaginação do narrador. Lúcia Ribeiro (2007:30) vinca esta função da paisagem, na sua tese de mestrado intitulada *Representação das vivências interiores na narrativa de Júlio Dinis*. A estudiosa reflecte sobre esta passagem, reconhecendo-lhe características de monólogo narrativizado. Cabe ao narrador a revelação do que se passa no interior da personagem, mostrando a transição gradual do real objectivo observado para a «visão interior», antecipando a felicidade desejada pelo jovem, que virá a concretizar-se no final.

A autora (2007:30), ao abordar a imaginação, mas desta feita centrada no narrador homodiegético, destaca a narrativa «Os Novelos da Tia Filomela» e a importância que a paisagem, que rodeava o narrador homodiegético, tem para lhe despertar a capacidade imaginativa<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> Helena Buescu (2001:105) estuda, em artigo publicado na revista *Românica*, os modelos artísticos implicados no conceito de «paisagem», ressaltando os pictóricos, os musicais, os arquitectónicos e os líricos, contribuindo deste modo para que se observe de forma distinta a paisagem romântica.

<sup>167</sup> A citação foi transcrita da *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:555-556), numa secção em que reflecte sobre as relações que se estabelecem na poesia romântica entre «imaginação», «criação poética», «sonho» e «realidade».

<sup>168</sup> Darío Villanueva (1983) compilou na obra *La Novela lírica* um conjunto de estudos que justificam, em diversas novelas de autores espanhóis, a aceitação de ligações entre o romance e a poesia. No prólogo da referida obra aponta o autor o monólogo interior, o aniquilamento da trama, por via da substituição da denotação pela conotação, a ruptura da fluência temporal, por força da subjectividade, o predomínio lírico do espaço, o papel do leitor, activado pelo narrador, pela personagem, ou por ambos, como elementos que marcam o lirismo na novela. Ricardo Gullón (1984), em *La Novela Lírica*, a propósito das características do romance lírica menciona «el uso de la corriente de consciencia y del monólogo interior». A par desta menção surgem ainda outras, como a interiorização, a coerência do ponto de vista, a simultaneidade da narrativa, a ruptura da linearidade temporal e a exigência de um leitor activo.

<sup>169</sup> O narrador confessa «Em meu espírito laborava então esta necessidade de criar um mundo imaginário, onde vivesse mais à vontade do que no mundo real. Tal é quase sempre a origem de tantos romances escritos - e de mais ainda fantasiados apenas - que nos ocupam as vigílias da juventude e às vezes reflectem o colorido mágico em nossos mais deliciosos sonhos. Debaixo dessa poderosa influência é que eu



Tendo em conta o que ficou dito, Tadié (1994:77-79) alerta para o facto de o espaço não ser marginal, nem se poder desenraizar da narração, pelo simples facto de nela intervir. Tal acontece quando o herói passa por uma experiência essencial nesse espaço, ou ainda quando na diegese as personagens remetem para um determinado espaço. A interligação estabelecida entre as personagens e o espaço faz adivinhar a transformação que marca a evolução do romance, concebendo, em alguns casos, o espaço como protagonista ou agente da ficção. Rosa Maria Goulart partilha deste princípio teórico, quando explana a justificação que superintende à classificação de *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, enquanto narrativa lírica<sup>170</sup>. Segundo a ensaísta (1984:257; 1997:13), «o espaço serve não apenas de enquadramento à acção das personagens, mas participa dessa acção e comunga da maneira de ser dos que na história agem. Daí que muitas vezes a descrição não seja estática, porque disseminada pela narração».

Na obra de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1999b:83), Daniel recorda momentaneamente o espaço idílico onde vivera os seus primeiros encantos amorosos:

Só um dia em que, passeando nos campos, chegara por acaso ao pequeno outeiro, onde sucedera a inocente cena do idílio, tão mal encarada pelo reitor, foi que lhe veio à ideia essa passagem da infância, já quase esquecida; e a imaginação lhe representou então o vulto suave e meigo da pequena Guida, como uma visão momentânea, rodeada pelo brando perfume da poesia e da saudade.

Helena Buescu (1990:213) vê nesta imaginação o «tempo perdido», cristalizado pela personagem na idade mítica da infância, lembrada num momento de maturidade.

Na mesma obra dinisiana (1999b:272), mas muito mais tarde, é Clara quem, tentando comover Guida, lhe recorda as lembranças de Daniel, associadas ao local idílico dos seus amores pueris: «Daniel recordava-se de tu teres sido a sua companheira, em

---

via então as coisas, os homens e a natureza; eram essas ideias que me tinham acompanhado ao campo e me faziam perceber na sombra dos bosques, nas cambiantes das flores, nos indefinidos murmúrios das brisas embalsamadas e da folhagem viçosa, mistérios de luz, de harmonias e de perfumes não sentidos por outros; invisível atmosfera de poesia e de ideal em tudo parecia envolver-se a meus olhos, que me fazia conceber um drama, depois de ouvir a narração de um suicídio; [...]» (Dinis, 1947:144).

<sup>170</sup> Um estudo mais aprofundado dos contos de Branquinho da Fonseca foi realizado por António Manuel Ferreira (2004). O livro conta com um capítulo, «Factores de liricização da narrativa», de importância capital para a compreensão das relações que se estabelecem entre os espaços eutópicos / distópicos e a dimensão lírica dos contos de Branquinho da Fonseca.

criança; lembrava-se que fora quem te ensinara a ler, quando te ia procurar ao monte, onde, sozinha, passavas os teus dias a guardar os rebanhos de nossa casa».

Cumpre lembrar que Maria Aparecida Santilli (1979:57) ao verificar a função do diálogo no romance rural de Júlio Dinis ressalta o seguinte:

Através das manifestações folclóricas, das cantigas tradicionais do povo aldeão – que ampliam a visão sociológica da comunidade campesina – o processo amoroso evolui ao desenrolar do próprio canto. E, pela utilização de melopéias características da vida rústica, habituais nesta aldeia, a cantiga se converte em foco evocativo, ensejando, pelo processo dos reflexos condicionados, a oportunidade de se relacionarem com cenas ocorridas no passado, ao simples repetir-se dos versos e da toada; valem então como redobro dialético da psicologia ou do destino das personagens.

Das palavras de Santilli sobressai, por um lado, o poder evocativo da cantiga, apontando para o passado; e, por outro, o entendimento da cantilena como «redobro dialético» do foro psicológico da personagem.

É afinal a melopeia, *A Cabreira*, tão familiar a Daniel e Guida, que coroa a aceitação tácita do casamento que lança os protagonistas nos braços desse passado idílico comum, mas que os une no presente de mãos dadas com sentimentos de saudade e também de esperança<sup>171</sup>. Fora esta mesma melodia, entoada pelo reitor<sup>172</sup>, que despertara no

---

<sup>171</sup> Na obra pode ler-se a passagem que comprova o que ficou dito: Neste momento passou na rua uma rapariga, cantando:

De pequenina nos montes  
Nunca tive outro brincar.  
Nas canseiras do trabalho  
Meus dias via passar.

Daniel olhou para Margarida, que desta vez não desviou também o olhar. E agora como que o passado inteiro, aquele passado de ambos, lhe apareceu com o prestígio da saudade e dourou-lhes o futuro com o fulgor das esperanças.

Estes pensamentos trouxeram-lhe o sorriso aos lábios, e a confiança ao coração» (Dinis, 1999b:275-276).

<sup>172</sup> Leia-se a passagem de Dinis (1999b:251): -

Que quer dizer? – perguntou Daniel, olhando para o reitor, a quem não entendia.

coração de Daniel o amor adormecido pelo tempo passado sobre a sua experiência de idílio infantil.

Os exemplos apresentados partilham a isotopia semântica da natureza, correspondente à valorização por parte das personagens de um espaço – o campo, que sintomaticamente se opõe ao espaço citadino. Esta oposição e consequente valorização de um espaço (campo) em detrimento de outro (cidade) evocam a ideologia defendida por Horácio da *aurea mediocritas*. Torna-se assim mais um factor de liricização da narrativa que virá a ser consagrada por escritores<sup>173</sup> do século seguinte na mesma linha. O espaço campestre contribui consideravelmente para o autoconhecimento ou reconhecimento e revitalização das personagens. Nestas circunstâncias, a descrição do campo surge regularmente como devedora da estética do *locus amoenus*.

O influxo do lirismo na narrativa evidencia-se também na iteração de certas ideologias, associadas a esta isotopia semântica, que não se confina ao conto ou à novela de Júlio Dinis, mas que figura proeminentemente no romance. O *Canto da Sereia* ressalta a valorização do espaço terrestre relativamente ao mar, elemento que determinará o final trágico de Pedro, atraído fatalmente pelo mar e por quem o «habita». Deste modo, o espaço eleito assume o papel de personagem, de acordo com a perspectiva de Ricardo Gullón e Jean-Yves Tadié já apresentada<sup>174</sup>.

---

- Homens que não têm sempre presentes os tempos de criança, os mais felizes e os mais inocentes tempos da vida... Deus me livre deles. Há-de haver dez anos... - E de repente, parecendo interromper o pensamento, que ia exprimir, o reitor saiu e, já da rua, cantou a meia voz, e afastando-se lentamente:

Andava a pobre cabreira  
O seu rebanho a guardar,  
Desde que rompia o dia  
Até a noite fechar.

- Ah! – exclamou Daniel, como se naquele instante lhe ocorrera um pensamento inesperado»

<sup>173</sup> Lembre-se a este propósito o caso da narrativa de Branquinho da Fonseca, analisado por António Manuel Ferreira (2004:271-272), em que a terra é o espaço central, valorizado pelo narrador, relegando o mar e a cidade, enquanto espaços que configuram situações de solidão, isolamento e dolo. Leia-se também a «Introdução» de Maria Ema Tarracha Ferrerira (1987:18-22) ao romance de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, para obter esclarecimentos adicionais relativamente ao contexto literário europeu que envolveu a produção de Júlio Dinis.

<sup>174</sup> Entre as técnicas de introdução do lirismo na narrativa, contempla Ricardo Gullón (1984:100) «el paisaje como personaje». Outro tanto entende Jean-Yves Tadié (1994:78), ao advogar que «L'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction».

## 7.4 Júlio Dinis e o viver campestre

Antes de Júlio Dinis aparecer com os seus romances no panorama literário<sup>175</sup> nacional, já o romance tinha dado passos decisivos que marcaram irreversivelmente a sua evolução e contribuíram para a configuração do romance dinisiano<sup>176</sup>. Assim sendo, ao abandono do romance cavaleiresco e pastoril seguiu-se uma nova fase, instaurada inicialmente por Garrett, com a publicação de *Camões* (1825) e de *D. Branca* (1826). Depois de um intervalo infrutífero, confinado a aproximadamente uma década, sucedeu a Garrett, na arte da elaboração do romance, Alexandre Herculano, que traçou indelevelmente os contornos do romance histórico em Portugal. Camilo, por seu turno, enceta uma nova orientação no romance, dotando-o de uma dimensão passional desconhecida até então<sup>177</sup>. E a Júlio Dinis que papel estaria reservado? Aproveitando e desenvolvendo um filão aberto por Alexandre Herculano e Rodrigo Paganino, explorado de forma minuciosa mais adiante, Júlio Dinis concebe o romance rústico, em que revela toda a sua sensibilidade pela paisagem campestre. Resta a dúvida no que respeita às repercussões directas exercidas pelo tempo que o escritor terá passado em Ovar na emergência do «ideal de vida campestre»<sup>178</sup>.

Fernando Duarte (1963:198) cognomina Júlio Dinis de escritor campesino, sustentando a sua tese com o testemunho de José Pereira Tavares, cujas palavras se transcrevem de seguida: «Como tal, escreveu *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, novelas passadas no campo, que o autor vê sempre através duma indulgência e bonomia próprias da sua finíssima sensibilidade. A

---

<sup>175</sup> Moniz Barreto (1962) delinea em traços gerais de forma bastante compreensível, depois de um excuro atinente à filosofia nacional e estrangeira, a panorâmica da literatura portuguesa. Esta apresentação encontra-se subordinada ao estudo das principais produções literárias. A Poesia, o Romance, a História, a Crítica e o Teatro são alvo de atenção.

<sup>176</sup> A avaliação dos contributos de diversos escritores foi realizada com rigor por Fidelino de Figueiredo (1925) na comunicação que proferiu a convite de Alfredo de Magalhães, a 28 de Março de 1825, nas comemorações do 1º centenário da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, publicada em *Torre de Babel*.

<sup>177</sup> Irwin Stern (1972:5-16) apresenta de forma exemplar o processo de desenvolvimento do romance romântico em Portugal, conferindo especial importância a Garrett, Herculano e Camilo Castelo Branco, não se olvidando de aferir o papel de Rodrigo Paganino neste quadro.

<sup>178</sup> Expressão de Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:9) que crê ter sido o tempo que o escritor português ali passou, aquando da primeira hemoptise, que terá despertado esse ideal de vida. Além disso, concebe duas perspectivas relativamente a esse ideal. A perspectiva que se apresenta na correspondência e que se caracteriza pela distanciação da poetização e a que ocorre aquando da «transposição literária» para o romance, caracterizando-se esta última pela poetização.

aldeia é para ele um paraíso: o segundo dos romances citados é mesmo a apologia da vida campestre, posta em contraste com o urbanismo».

Atendendo à citação, não se estranha a classificação dos romances *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, como romances campestres<sup>179</sup>. A crítica literária, por diversas vezes, frisou esta denominação aplicada aos romances em causa, estabelecendo um contraste profundo entre estes e *Uma Família Inglesa*. É justamente nesta ordem de ideias que se enquadra a afirmação de Fidelino de Figueiredo (1923:251-253): «Estes romances já não são obra de análise, mas crónicas pitorescas do viver da aldeia, considerado através do prisma romântico, que o idealizava». O ensaísta destaca um conjunto de mais-valias do romance campestre de Júlio Dinis, consagrando entre elas a de «expressar com elevado brilho a presunção determinada sobre o viver rústico», a de «transportar com originalidade a visão romântica», cujo tédio e melancolia soube colorir de «um tom pessoal que de mórbido tornou esse estado benfazejo».

A bibliografia produzida sobre Júlio Dinis frisa a sensibilidade apurada do escritor portuense para as paisagens. Luís Forjaz Trigueiros (1991:2), na «Introdução» à obra *As Pupilas do Senhor Reitor*, sobrestima, por não considerar outras tendências, esta coordenada na literatura produzida pelo autor. Assim, o ensaísta, numa apreciação pouco rigorosa, confina-o à faculdade que detém enquanto «escritor tão predominantemente voltado para o colorido dos costumes e das paisagens». Efectivamente, o escritor não se limita a explorar estas duas vertentes, como já ficou provado até pela extensa bibliografia dedicada às mais diversas áreas versadas na sua obra.

Com maior cuidado em abono da verdade, no discurso de homenagem da Faculdade de Medicina do Porto a Júlio Dinis, o professor Bento Carqueja (1927:38) ressalta a capacidade interpretativa do escritor e médico quer no âmbito do retrato das personagens, quer na construção dos cenários. Reproduzem-se as suas palavras, para se evidenciar o seu conteúdo: «espelhantes d'essa natureza sem par e d'esses costumes cheios de ingenuidade e de beleza [*sic*], que são os escenarios [*sic*] das terras de Portugal e os costumes da gente portuguesa [*sic*]».

---

<sup>179</sup> Na obra publicada sobre a direcção de Albino Forjaz de Sampaio (1942), Egas Moniz insere a produção literária dinisiana subordinando-a ao título «Romance Bucólico e Campestre», sem, no entanto, explorar devidamente as razões que nortearam aquela decisão.

Na comunicação, proferida no mesmo evento, o Dr. Marques de Carvalho (1927:50) aprofunda um pouco a ideia do interlocutor previamente referido, salientando o potencial da obra dinisiana em rescender «perfumes dos prados e dos campos do nosso País».

Eventualmente, o juízo emitido por Arlindo de Sousa (1939) em relação à felicidade plena alcançada pelo casamento, considerando-o como ideal nunca encontrado na terra, cujo intuito se reveste de um pendor moralizador e influente na optimização dos espíritos, se possa aplicar *mutatis mutandis* a algumas paisagens criadas pelo escritor portuense.

Ficou a dever-se a Lucília Barbosa de Moraes Lobo (1946:5) um importante estudo sobre o amor de Júlio Dinis pela natureza e o seu ideal de vida simples. A autora considera uma dupla dimensão de Júlio Dinis, conferindo-lhe destaque como «fiel intérprete da alma portuguesa» e ressaltando a sua feição de «enternecido cantor da natureza».

Este ideal de vida simples, o entendimento do regresso à Natureza, caminho indispensável para que o homem realize a sua felicidade, em contacto com a beleza do espaço e das gentes, patenteava-se na literatura alemã, o que justificou para alguns a proximidade entre Júlio Dinis e Goethe<sup>180</sup>, por exemplo.

Nesta linha de pensamento, ainda que não estejam isentas de algum sectarismo, as palavras de Eça de Queirós requerem, por momentos, atenção. Afirmava ele, opinando sobre Júlio Dinis:

Era sobretudo um paisagista. As suas figuras só servem para dar expressão e vida à paisagem. Os campos, as searas, os montes, as claras águas, os céus profundos não são nos seus livros a decoração que cerca uma humanidade fortemente sentida: as suas camponesas, os seus galãs, as suas figuras de velhos, até as suas caricaturas é que foram por ele colocadas assim para poder, em torno delas, erguer com cuidado, árvore por árvore e casal por casal, as aldeias que tanto amava. Há nos seus romances tal descampado, tal eira branca batida do sol, tal parreira onde

---

<sup>180</sup> A tese de Licenciatura de Horácio Hermínio da Gama Tavares, intitulada - *Werther – seu tema fundamental. Alguns reflexos na Morgadinha dos Canaviais*-, procura cotejar as diferenças e semelhanças entre as duas obras. O tema do regresso à natureza é pois o mote desta tese.

os gatos se espreguiçam que tem mais ideia, mais acção, mais vida que as figuras que em torno se movem (Queirós, 1890:148)

O facto de conceder às figuras exclusiva importância no campo da expressão da paisagem parece profundamente redutor. Merece, pois, esta afirmação algumas reservas, porém não se pode discordar da asserção seguinte, em que o autor de *Os Maias* assevera o facto de o espaço não ter apenas uma missão decorativa nas obras de Júlio Dinis. A prova para esta tese será aduzida na secção seguinte e reportar-se-á ao lugar ameno concretamente na produção narrativa dinisiana.

Neste âmbito, estranhou-se a ausência, na obra da autoria de Lucília Lobo (1946:113-120), que pretende caracterizar o amor que liga certas personagens dinisianas e o autor que as concebeu à natureza, de qualquer menção ao *locus amoenus*. Interessante se revelou também a busca de razões que justificassem o amor de Júlio Dinis pela natureza, entre elas a necessidade de concretizar um ideal de vida simples e a de alcançar a felicidade. Não ficou provado que o autor desejasse essa vida simples de lavrador de uma qualquer aldeia, embora a sua infância fosse marcada pelo campo, e ainda que não lhe agradassem os ambientes citadinos, até pelo facto de não se coadunarem com a sua compleição física. Crê a autora supracitada que o Minho terá sido a região provavelmente inspiradora das descrições da natureza nas obras dinisianas, referindo como argumento as remissões que constantemente para ela apontam na obra de Júlio Dinis.

Um outro contributo poderá lançar alguma luz sobre as reflexões que se têm produzido sobre este assunto. António Baião (1955:126-127) cita uma carta de 1868, dirigida por João Pedro Costa Basto ao seu irmão José Manuel da Costa Basto, em que se lêem as seguintes palavras de uma carta de Gomes Coelho para Soromenho:

Estou outra vez no Porto. Já sinto saudades das horas que passei em Val-de-Lobos. Aquilo sim, aquilo é que se casa com o meu génio. Àqueles serões não faltaria eu, que não chega lá a antipática atmosfera da casaca. O ideal da vida agrícola, que eu julguei que não existia senão em romances, vi-o realizado e encantou-me.

O Mestre falou em Lavouras [*sic*] e plantações com uma satisfação que se me comunicava. Depois da ceia conversámos por bastante tempo em política e então, pela primeira vez, transpareceu o homem das cidades debaixo da aparência daquele bom lavrador, com quem se simpatiza apenas se vê. Parti dali com saudades. Nos tempos actuais aquele viver de *Feliz independente* é um espectáculo consolador.

Ressaltam destas palavras algumas ideias interessantes que permitem a formulação de uma questão. O ideal de vida agrícola resumir-se-á à conversa sobre o campo, a inexistência de «tricas», aos serões tranquilos de amena cavaqueira, ou implica o trabalho que envolve a actividade agrícola, o sofrimento e sacrifício que, tantas vezes, essa vida exige? A impressão dominante é a do sossego que a vida agrícola é capaz de proporcionar. A evocação dos serões, passados na quinta de Herculano, traz à memória o convívio que afastava a solidão a que eventualmente podia obrigar um retiro deste género. Sá de Miranda reunira, três séculos antes, os seus amigos, como agora fazia Herculano, para se afastar dos vícios citadinos, sem se entregar nessa retirada à solidão, mas antes imprimindo-lhe uma atmosfera de convívio espiritual, como bem lembra Cândido Beirante (1977:93), recorrendo inclusivamente ao testemunho de Anselmo de Andrade para o provar.

Liberto Cruz (2002:13), por seu lado, partindo da ideia de que as personagens e o clima se inspiram na realidade, assume a proximidade entre as terras do Minho e as de Ovar<sup>181</sup>, local onde o escritor português passara grande parte da sua infância, ainda que se lhes enlaçassem momentos felizes e infelizes. A propósito de uma estadia em Aveiro, o

---

<sup>181</sup> A importância da cidade de Ovar na vida do escritor tem merecido atenção por parte de diversas entidades. A Câmara de Ovar (1989) reuniu os contributos de colaboradores como José Macedo Fragateiro que considera relevante o papel de Ovar na criação literária dinisiana. Reporta este autor um juízo de Antero de Figueiredo onde compara a cidade a uma mulher que ampara um condenado à morte e que, por isso mesmo, se ama. Alberto Sousa Lamy contribuiu também para o estudo da importância de Ovar na obra de Júlio Dinis. Evidencia a mesma ligação entre a cidade e a produção literária, julgando até ter sido lá que despontou a vocação do escritor português. Lembra ainda que terá procurado a cidade por conselho da família, com o intuito de restabelecer a sua saúde. António Dias Simões (1988) procura corrigir um erro que transformou as figuras do romance *As Pupilas do Senhor Reitor* em tipos do Minho. Com esse intuito, estrutura uma argumentação demonstrativa da existência de figuras ovarenses que estariam na base não só das Pupilas do reitor, mas de outras personagens dos romances do escritor português. Ainda que alguns críticos, como se viu, se afastem da ideia de que Júlio Dinis tenha estabelecido uma particular relação com Ovar que o terá levado à escrita de *As Pupilas do Senhor Reitor*, o facto é que muitos outros (Simões, 1963:40-46), por seu lado, encaram positivamente a influência desse lugar na criação da obra, até tendo por base as declarações do próprio autor sobre a produção deste romance.



crítico mencionado (Cruz, 2002:83) salienta a atracção que as paisagens exercem sobre Júlio Dinis e a capacidade que a natureza tem de o seduzir e inspirar poeticamente. Há, porém, a considerar a hipótese destas descrições da natureza não corresponderem a nada que o escritor tenha observado, mas resultarem da sua capacidade criadora. Em defesa desta teoria sai Sampaio Bruno em *A Geração Nova– os novelistas: ensaios críticos* (1984:119):

Não que a paisagem de Júlio Dinis seja a reprodução fiel do fragmento de natureza observado; como um pintor hábil, ele arranja-a, quando uma excrescência grosseira a embaraça, elimina-a. Os seus quadros esfuma-os, vaporiza-os o nimbo da poesia que sobre eles se evola da pena do escritor. Assim a impressão deixada não é nítida, determinada, precisa; é uma impressão genérica, como a capitulou o Sr. Eça de Queirós. Mas, lançada de relance, ela sugere.

Não se pretende, no âmbito deste trabalho, verificar a existência ou não de um «referente» dos lugares amenos que o escritor criou, nem tão-pouco cabe analisar a importância que o leitor detém no preenchimento da sugestão formulada, contribuindo desse modo para a poetização da narrativa, de acordo com a teoria actual; interessa, isso sim, equacionar as potencialidades de que se reveste o uso que Júlio Dinis fez do lugar ameno.

À margem desta questão se situa a evidência de que, à medida que o seu estado físico e mental se agrava e os conselhos médicos apontam para o afastamento da cidade do Porto, o escritor portuense vê com bons olhos, porque salutar para a melhoria das suas condições físicas, a aproximação do campo: «a vida que mais me sorri é uma vida bem aldeã e bem esquecida do mundo» (Dinis, 1967:124).

Felisberto Martins (1946:547) dá conta de uma interpretação de alguns críticos que, em seu entender, deturpa a realidade: «Para ele o campo é uma região paradisíaca, onde a vida decorre idilicamente; os ares, vivificantes sob o aspecto físico são-no também sob o moral. Longe a torpeza, a materialidade das cidades: aqui o bem toma um ascendente, que nem sempre a vida real justifica, antes as mais das vezes infirma».

O argumento para estes críticos prende-se, ao que parece, com um idealismo não apenas «exterior», conferido ao espaço, como «interior», característico das personagens. Limitada surge esta interpretação, porquanto este idealismo aparente, como se virá a provar, está ao serviço de aspectos dominantes como sejam o social, o pedagógico, por vezes através da configuração simbólica, e até, de forma predominante, o psicológico.

Não parece partilhar este ponto de vista Ricardo Guimarães Benalcanfor (1874:188-189), ao remeter para a capacidade «fotográfica» demonstrada pelo escritor portuense, reproduzindo de forma exacta as peculiaridades dos lugares:

O romancista, no seu trabalho de imaginação e de análise, parece que imitou fielmente um excelente fotógrafo, cujo empenho principal é alcançar a reprodução exacta, e clara até nas mais pequenas particularidades, das vistas, dos lugares, ou das feições das pessoas para as quais volta habilmente o foco luminoso da sua câmara escura.

Independentemente do que ficou dito, é inegável a permanência de uma certa oposição que tem raízes na antiguidade clássica, como já ficou provado, e que se manifesta inequivocamente na produção literária dinisiana: trata-se da oposição, desencadeada pelo amor à vida campesina, que coloca em primeiro plano o campo e relega para um plano inferior a urbe. Fidelino de Figueiredo (1929:112) notou que esta oposição surgirá em obras como *Peñas arriba*, de Pereda, e *A Cidade e as Serras*, de Eça: «O amor da vida campesina prossegue sua oposição denodada ao urbanismo absorvente, na península com alternativas gloriosas, com *Peñas arriba*, Pereda, e *A Cidade e as Serras*».

De igual modo, Óscar Lopes e António José Saraiva constataam, na *História da Literatura Portuguesa* (s/d.:699), uma alteração significativa na «paisagem da literatura portuguesa», evidenciando a preocupação de Eça de Queirós «com novos ideais de santidade» e opondo «à poluição mecânica das grandes metrópoles uma versão mais ou menos idílica da ruralidade portuguesa».

Resta fazer um pequeno excursus para evidenciar que a tese de mestrado de Patrícia Luís (2008) revela a importância que esta temática granjeia entre os críticos, porquanto ela defende que a obra romanesca dinisiana constitui uma configuração moderna do bucolismo tradicional. Júlio Dinis submete a tradição literária a transformações

originais, substituindo o pastor e o ócio pelo agricultor e pelo trabalho. A visão do campo daqui defluente perde um pouco da idealidade que o enquadrava como espaço de evasão perfeito, mas adquire uma valorização do campo ideal, capaz de projectar o ser humano para o futuro, como tempo de esperança e progresso, a que se devem aliar as vantagens do espaço urbano. Assim, a estudiosa considera que o escritor portuense manifestou a crença na conciliação entre espaço campestre e espaço urbano, ambos entendidos como locais idílicos que possibilitam concomitantemente a ascensão social e a riqueza da terra.



## 8. DIMENSÕES DO *LOCUS AMOENUS* NA PRODUÇÃO NARRATIVA DE JÚLIO DINIS

Após uma visão global do destino reservado ao *locus amoenus* na literatura portuguesa desde a Idade Média até ao Maneirismo, passando pelo Neoclassicismo e pelo Romantismo, sobre os quais não se debruçou este estudo, muito embora o motivo e/ ou *topos* figurem inquestionavelmente, por exemplo, nas obras de Almeida Garrett<sup>182</sup> e Alexandre Herculano<sup>183</sup>, expoentes do romantismo vintista em Portugal, a presente investigação deter-se-á na análise das funções e dos elementos que configuram o *locus amoenus* na literatura dinisiana, mormente na sua produção narrativa.

---

<sup>182</sup> *Viagens na Minha Terra*, cap. X, correspondente à descrição do Vale de Santarém, associando-se ao mito do «bom selvagem» de Rousseau:

«O Vale de Santarém é um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego de espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagine-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração.

À esquerda do vale, e abrigado do norte pela montanha que ali se corta quase a pique, está um maciço de verdura do mais belo viço e variedade. A faia, o freixo, o álamo entrelaçam os ramos amigos; a madressilva, a mosqueta penduram de um a outro suas grinaldas e festões; a congossa, os fetos, a malva-rosa do valado vestem e alcatifam o chão.

Para mais realçar a beleza do quadro, vê-se por entre um claro das árvores a janela meia aberta de uma habitação antiga, mas não delapidada – com certo ar de conforto grosseiro, e carregada na cor pelo tempo e pelos vendavais do sul, a que está exposta [...]

Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir.

Era ao pé da dita janela!

E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular, em estrofes alternadas tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo o mais.

Lembrou-me o rouxinol de Bernardim Ribeiro, o que se deixou cair na água, de cansado.

O arvoredor, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance?» (Garrett, 1920:49-50)

<sup>183</sup> Em *Pároco da Aldeia*, que será analisado mais tarde e de forma mais minuciosa.

Antes de mais, será pertinente relembrar um comentário, formulado por Júlio Dinis (1923:15-16), a propósito da leitura de *Histoire de Sybille*, de Octave Feuillet, e da sua comparação com um passo de *Uma Família Inglesa*:

Acabo de ler pela primeira vez na *Histoire de Sybille* de Octávio Feuillet o seguinte:

«En été, quand l'aube s'est levée radieuse dans un azur immaculé, les premières heures du jour ont une pureté et un calme que l'on croirait éternels. Cependant des brises folles se levent tout-à-coup, inclinent les herbes et agitent le feuillage, des roseaux blanchâtres s'entrecroisent dans le ciel d'un horizon à l'autre, comme des voiles tendus soudain par de mains invisibles. On s'inquiète et l'on se dit qui pourrait bien venir de l'orage dans la journée.»

Ora em 1866 havia eu escrito na *Família Inglesa*, a págs. 268:

«No Estio dos nossos climas amanhece às vezes o dia puro e formosíssimo; o céu é azul, resplendentes os raios do Sol; tépida e perfumada a viração que agita as folhas dos arvoredos; pouco a pouco parece que o Sol desmaia, que desbota o azul do céu, que nos abafa a atmosfera inflamada; acumulam-se no horizonte e espalham-se depois por todo o firmamento nuvens de um azulado de chumbo; forma-se a trovoadas.»

O *símile* é aplicado por Octávio Feuillet a indicar-nos a revolução que se operou na infância de Sybille, depois dos seis anos. No meu romance escrevi eu:

«Esta manhã de Cecília foi bem semelhante a um destes dias de Verão.»

Com estas e outras descobertas aprende-se, à custa própria, a não ser precipitado em atribuir propósitos de plagiário a quem inocentemente muitas vezes o foi. Ninguém se deve persuadir de que, depois de tantos séculos de literatura, ainda qualquer possa ter pensamentos ou conceber

imagens absolutamente novos. Esta, de mais a mais, que é já chamada por Octávio Feuillet *une vieille image*.

Funchal, Dezembro de 1869<sup>184</sup>.

Os pensamentos de Júlio Dinis, a propósito do escritor francês, autorizam a que se estenda o mesmo raciocínio aos autores, nacionais e estrangeiros, que até à data haviam recorrido a múltiplas variantes do lugar ameno nas suas obras.

Desde logo, a leitura da obra de Júlio Dinis assegura o conhecimento que o autor portuense possuía dos escritores românticos citados. A menção a Garrett surge na carta de Diana de Aveleda<sup>185</sup>, encimada por «Impressões do campo», publicada no *Jornal do Porto*, e datada de 1 de Agosto de 1864<sup>186</sup>. Abra-se parênteses para lembrar que o designativo corresponde a um pseudónimo, adoptado por Gomes Coelho pela primeira vez para assinar um artigo cuja pretensão era responder a um folhetim de Ramalho Ortigão<sup>187</sup>. Em determinado momento, reporta-se a autora à conexão entre a leitura de determinados livros e os lugares que lhe são correlatos. Reconhece, assim, fiabilidade à opinião de Almeida Garrett, referindo-se a «Jocelyn», de Lamartine, livro predilecto de Cecília, e ao gosto acrescido que a amiga teria em lê-lo na colina em que se encontrava a autora destas palavras: «Garrett tinha razão quando diz que certos livros devem ser lidos em certos lugares e de certo modo» (Dinis, 1967:195).

A referência ao nome do reformador do reportório do teatro nacional surge também pela boca de Gabriela em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Contrariamente aos restantes fidalgos que se encontram na festa em sua honra, a baronesa aprecia Garrett nas

---

<sup>184</sup> Texto em português actualizado pela autora do trabalho.

<sup>185</sup> Rita Navarro (1993) aponta a curiosidade da escolha de um pseudónimo feminino para ocultar uma identidade masculina. Da rápida análise da correspondência por ela estabelecida, explana diversas justificações para a escolha do pseudónimo. Entre outras, ressaltam-se o pendor autobiográfico e os aspectos associados à estética literária dinisiana. A estudiosa destaca ainda a importância da educação da mulher, na concepção de um modelo de conduta moral. João Gaspar Simões (1963: 47-49) declara que, através de Diana de Aveleda, Júlio Dinis antecipa a *Questão Coimbrã*, aludindo às duas posições defendidas em termos de instrução primária e àquele que Diana defende, um terceiro tipo de instrução feita quem sabe por meio da leitura de textos, como os de Rodrigo Paganino, perfeitamente compreendidos por mulheres e crianças. Marina de Almeida Ribeiro (1990:13) considera Diana de Aveleda um caso de heteronímia e o de Júlio Dinis, em contrapartida, um caso de pseudonímia. Já Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:28) entende tratar-se Diana de Aveleda de um caso de heteronímia, porquanto, através desta figura, Joaquim Guilherme Gomes Coelho é capaz de transmitir toda uma «mentalidade feminina da época».

<sup>186</sup> Cf. Egas Moniz (1924:233). Neste mesmo documento, o conhecido biógrafo advoga que o pseudónimo Diana de Aveleda, autora de *Cartas ao redactor do Jornal do Porto*, datadas de 1864 também, era conhecido por ocultar o nome de Gomes Coelho, desde o início do seu aparecimento.

<sup>187</sup> O folhetim de Ramalho Ortigão havia sido publicado em 21 de Janeiro de 1863 e designava-se «Coisas inocentes». A resposta de Diana de Aveleda apelidava-se «Coisas verdadeiras».

suas mais variadas facetas: orador, ministro, poeta, prosador e revolucionário nas literaturas<sup>188</sup>.

No tocante à admiração inquestionável que o escritor nutria por Alexandre Herculano, foi já alvo de maior atenção, no momento em que se tratou da influência da sua obra, *Pároco da Aldeia*, na concepção do lugar ameno. Contudo, não seria de todo aceitável nada dizer desta que constituiu uma das mais exemplares referências literárias de Júlio Dinis. Numa carta, datada de 20 de Janeiro de 1869, remetida do Funchal a José Pedro da Costa Basto, alude, com toda a certeza, a Herculano, quando solicita ao amigo a retribuição feita pelo «mestre», e ao retiro em «Vale de Lobos»: «Retribua ao mestre as suas recomendações. É-me grato saber que ele ainda conserva uma recordação do seu hóspede de Vale de Lobos» (Dinis, 1967:79). A verdade é que Júlio Dinis, ainda que conhecesse e apreciasse os escritores românticos portugueses em causa, soube imprimir às influências que deles recebeu novos contornos, se bem que visivelmente tributários de distintas configurações, nomeadamente no que concerne ao *locus amoenus*. Tal seria tanto mais verdade, quanto o simples facto de o motivo/ *topos*, incorporando quase exclusivamente a sua obra narrativa, assumir vertentes tão diversas.

Hipoteticamente, o mesmo acontecerá mais tarde com Eça de Queirós que, na senda da literatura dinisiana, lhe consagrará papel de relevo em obras como *A Cidade e as Serras*<sup>189</sup> ou mesmo *Os Maias*<sup>190</sup>. Com efeito, é na prosa dinisiana que começam a aflorar

---

<sup>188</sup> Cf. Júlio Dinis (1999c:177).

<sup>189</sup> Tendo abandonado Paris e chegados a Portugal, no cap. VIII, Jacinto e Zé Fernandes, depois da subida para Tormes contemplam o que as suas vistas abarcam:

«Com que brilho e inspiração copiosa a compusera o Divino Artista que faz as serras, e que tanto as cuidou, e tão ricamente as dotou, neste seu Portugal bem-amado! A grandeza igualava a graça. Para os vales, poderosamente cavados, desciam bandos de arvoredos, tão copados e redondos, de um verde tão moço, que eram como um musgo macio onde apetecia cair e rolar. Dos pendores, sobranceiros ao carreiro fragoso, largas ramarias estendiam o seu toldo amável, a que o esvoaçar dos pássaros sacudia a fragrância. Através dos muros seculares, que sustêm as terras liados pelas heras, rompiam grossas raízes coleantes a que mais hera se enroscava. Em todo o torrão, de cada fenda, brotavam flores silvestres. Brancas rochas, pelas encostas, alastravam a sólida nudez do seu ventre polido pelo vento e pelo sol; outras, vestidas de líquen e de silvados floridos, avançavam como proas de galeras enfeitadas: e, de entre as que se apinhavam nos cimos, algum casebre que para lá galgara, todo amachucado e torto, espreitava pelos postigos negros, sob as desgrenhadas farripas de verdura, que o vento lhe semeava nas telhas. Por toda a parte a água sussurrante, a água fecundante... Espertos regatinhos fugiam, rindo com os seixos, de entre as patas da égua e do burro; grossos ribeiros açodados saltavam com fragor de pedra em pedra; fios direitos e luzidios como cordas de prata vibravam e faiscavam das alturas dos barrancos; e muita fonte, posta à beira de veredas, jorrava por uma bica, beneficemente, à espera dos homens e dos gados... Todo um cabeço por vezes era uma seara, onde um vasto carvalho ancestral, solitário, dominava como seu senhor e seu guarda. Em socacos verdejavam laranjais rescendentes. Caminhos de lajes soltas circundavam fartos prados com carneiros e vacas retouçando- ou mais estreitos, entalados em muros, penetravam sob ramadas de parra espessa, numa penumbra de repouso e



as potencialidades do *locus amoenus* no género narrativo, inicialmente no conto, para uns, ou na novela, para outros, constituindo a manifestação embrionária da peculiaridade e plenitude que o caracterizará no romance dinisiano.

Antes de se avançar nesta análise, é necessário contextualizar a ocorrência do *locus amoenus* na obra de Júlio Dinis. O amor confesso do escritor à natureza parece circunscrever o seu aparecimento. As declarações do autor seriam garantia suficiente, porém, se aquelas não bastassem, os testemunhos abalizados de alguns críticos as supririam.

Pinheiro Chagas, num artigo a propósito de *As Pupilas do Senhor Reitor*, evidencia esta qualidade do escritor, unindo-a intrinsecamente a outra – o seu coração, responsabilizando-as, em conjunto, pelo interesse que despertam no leitor as suas obras: «Duas apenas, e bem triviais: a natureza e o coração humano» (Dinis, 1967:290).

O escritor foi apadrinhado por Castilho num outro artigo, publicado no *Diário de Notícias*, onde o avatar do romantismo, constatando a relação sublime que Gomes Coelho mantinha com a natureza, refere que «Ele tinha pela natureza a simpática adoração das almas elevadas» (Dinis, 1967:292).

---

frescura. Trepávamos então alguma ruazinha da aldeia, dez ou doze casebres, sumidos entre figueiras, onde se esgaçava, fugindo do lar pela telha vã, o fumo branco e cheiroso das pinhas. Nos cerros remotos, por cima da negrura pensativa dos pinheirais, branquejavam ermidas. O ar fino e puro entrava na alma, e na alma espalhava alegria e força. Um esparso tilintar de chocalhos de guizos morria pelas quebradas [...]

Frescos ramos roçavam os nossos ombros com familiaridade e carinho. Por trás das sebes, carregadas de amoras, as macieiras estendidas ofereciam as suas maçãs verdes, porque as não tinham maduras. Todos os vidros de uma casa velha, com a sua cruz no topo, refulgiram hospitaleiramente quando nós passámos. Muito tempo um melro nos seguiu, de azinheiro a olmo, assobiando os nossos louvores [...]

Assim, vagarosamente e maravilhados, chegámos àquela avenida de faias, que sempre me encantara pela sua fidalga gravidade» (Queirós, 2001:135-136).

<sup>190</sup> No capítulo inicial, através do olhar de Afonso, observa-se o Ramalhete, depois de ter sido mandado requalificar por Carlos:

«De resto, não desgostava do Ramalhete, apesar de Carlos, com o seu fervor pelo luxo dos climas frios, ter prodigalizado de mais as tapeçarias, os pesados reposteiros e os veludos. Agradava-lhe também muito a vizinhança, aquela doce quietação de subúrbio adormecido ao sol. E gostava até do seu quintalejo. Não era decerto o jardim de Santa Olávia: mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vénus Cítereia parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do Grande Século ... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com os seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de náide doméstica, esfiado gota a gota na bacia de mármore [...] E sempre ao fundo o pedaço de monte verde-negro, com um moinho parado no alto, e duas casas brancas ao rés da água, cheias de expressão – ora faiscantes e despedindo raios das vidraças acesas em brasa; ora tomando aos fins da tarde um ar pensativo, cobertas dos rosados tenros do poente, quase semelhantes a um rubor humano; e de uma tristeza arrepiada nos dias de chuva» (Queirós, s.d:10-11).

Independentemente ou decorrente da predilecção de Júlio Dinis pela natureza, já notada neste trabalho, é incontestável, por certo, ainda que poucos o tenham declarado abertamente, a presença do *locus amoenus* na obra dinisiana.

O percurso realizado para efectuar este trabalho permitiu detectar a menção ao *locus amoenus* na produção dinisiana em dois momentos distintos. O primeiro deles figura no *Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística e literária* (1992), dirigido por Jacinto de Prado Coelho, e aponta, em termos genéricos, latos e pouco esclarecedores, para a presença do tópico na obra de Júlio Dinis, a par da obra de outros autores, como sejam Garrett, Rodrigo Paganino, Eça de Queirós, Teixeira de Queirós, Trindade Coelho e Alberto Braga. Admite-se, deste modo, a existência do lugar ameno na obra dinisiana, mas nada mais se acrescenta. Em que obras, com que objectivos, quais os elementos, são perguntas para as quais não se obtém qualquer resposta.

Mais estranho é o facto de, no *E-Dicionário de Termos Literários*, editado e organizado por Carlos Ceia, na entrada «*locus amoenus*», que ficou a dever-se a Susana Alves (2005), se omitir qualquer referência a Júlio Dinis e à sua obra, ainda que se reporte Garrett (*Viagens na Minha Terra*) e Eça de Queirós (*A Cidade e as Serras*).

O segundo momento, digno de registo, deve-se a Stern (1972), que concede ao lugar ameno uma única reflexão, na sua obra destinada ao estudo do romance dinisiano, todavia capaz de suscitar algumas considerações. Esmiuçando a análise dos temas desenvolvidos nos romances de Júlio Dinis, o crítico literário reconhece que «O *locus amoenus* é evidente nos romances rurais, mas a sua apresentação é condicionada pelas condições sociais» (Stern, 1972: 155). As palavras de Stern merecem dois comentários: o primeiro prende-se com a limitação da ocorrência do motivo/ *topos* aos romances rurais; o segundo tange a permanente, e aparentemente implícita, influência das condições sociais sobre a ocorrência do tópico ou motivo literário. Ficará provado, contrariando a primeira dedução, que também nos contos e no romance urbano, se assim se entender classificar *Uma Família Inglesa*, o *locus amoenus* comparece; assim como ficará demonstrado, refutando a segunda ilação, que, muitas vezes, não serão apenas as condições sociais a determinar a ocorrência do *locus amoenus*. É notória a contradição em que acaba por cair Stern (1972:154), quando assegura que Dinis «[se] refere ao seu [da natureza] poder de condicionamento do estado de espírito das personagens». Substituindo o termo natureza

por *locus amoenus*, que nele, sem grande estorvo, se inclui, facilmente se depreende a contradição inerente à tese sustentada primeiramente.

Considerando os juízos apresentados, resta identificar os momentos precisos em que o *locus amoenus* se manifesta na obra narrativa dinisiana e demonstrar, pelo processo de exemplificação, e consequente explicitação, a existência de três dimensões diversas do *locus amoenus*: a psicológica, a social e a simbólica.

A vertente social foi admitida pela crítica literária, como se constatou pela citação da asserção de Irwin (1972:155). Porém, reconhecendo-a como verdadeira, convém acrescentar que é limitativa, porquanto nem sempre a ocorrência do lugar ameno implica necessariamente a sua correlação com a vertente social. É curioso notar que o ensaísta cai, de certa forma, novamente em contradição ao referir que as descrições em todos os romances são «de carácter romântico» (1972:191). Não incluirá aqui aquelas que mencionou antes, e que lhe despertaram comentários como o que proferiu a propósito do *locus amoenus* de índole social. Fica por enquanto em aberto esta questão, para a qual se procurará resolução na secção destinada a aferir o contributo do *locus amoenus* para a periodização literária.

A aceitação de duas outras vertentes - a psicológica e a simbólica – parece não se opor aos juízos formulados por Irwin (1972:191) a propósito da descrição:

A descrição tem agora a categoria de fisionomia pela qual as acções do homem, a sua aparência e o seu meio, podem fornecer o seu retrato psicológico (...) Finalmente, nos FIDALGOS, Dinis pode considerar-se independente na sua técnica descritiva. Ele emprega o símbolo, um método mais refinado do que a fisionomia. Enquanto na FAMÍLIA uma personagem é representada por vários factores, ela é agora relacionada com um só e as suas associações conotativas.

Ora, o lugar ameno, como se viu, mantém relações indubitáveis com a descrição, portanto esta não pode ser entendida separadamente daquele. A compreensão e interpretação da última dependem, em larga medida, da interpretação e compreensão do primeiro. Por outro lado, a construção da personagem, como já se sabe, encontra-se vinculada ao meio que a envolve e, por isso, ao *locus amoenus* que dele faz parte. É

fundamental assumir a sua importância também na configuração dos contornos psicológicos da personagem. Posto isto, é ainda pertinente acrescentar uma consideração relativa aos dois últimos períodos da citação de Irwin. O símbolo não é uma nota particular da última obra de Júlio Dinis, como se verificará; pelo contrário, marca presença na poesia, nos contos e em todos os romances. No entanto, algo novo surge no seu uso, isso é um facto incontornável.

### 8.1 Dimensão Psicológica

Koniz (1978:4), ao estudar o *locus amoenus* na literatura italiana, assume a dimensão psicológica do lugar ameno, expressando-se, relativamente a esta questão, da seguinte forma: «Il motivo del “locus amoenus” irreal in fondi è um motivo psicologico in quanto riflette un sogno eterno dell’animo umano, il sogno di un luogo, di una vita ideali. Nel motivo si puo manifestare un’altra idealità o solo un animo idillico secondo l’indole dell’autore che lo svolge».

Não se trata pois de um fenómeno tipicamente nacional o facto de se privilegiar esta vertente significativa do uso do *topos*/ motivo. O entendimento que se faz neste trabalho não se restringe exclusivamente à perspectiva exposta, em que se sublinha a idealização do lugar ameno, mas efectivamente inclui-a, como atempadamente se verificará.

No contexto nacional, muito se tem discorrido sobre a capacidade de análise psicológica de Júlio Dinis. Desde logo, as palavras de Joaquim Costa (1927:72) repercutem a importância que a paisagem alcança na obra do escritor português, enquanto espelho do estado de alma. A identificação da paisagem com estados emotivos e, portanto, com o foro psicológico traduz-se de forma sincrética nas seguintes palavras: «Ajusta-lhe [ao cenário] perfeitamente a fórmula de Amiel, que considerava a paisagem como um estado d’alma».

Rosario Assunto (1973:157-162), ao procurar analisar a afirmação de Amiel, registada no diário, datado de Outubro de 1852, «uma paisagem qualquer é um estado de alma», reflecte sobre a entidade a que pertence o estado de alma mencionado na asserção. A autora considera que a ideia errada de que a paisagem reflecte o estado de espírito do indivíduo decorre de uma distorção das palavras de Amiel, por terem sido interpretadas fora do contexto em que surgiram. Assim sendo, argumenta que a paisagem projecta um

estado de alma, mas da natureza, que é interpretado como tal pelo poeta. Ainda que se aceite esta explicação, pode sempre contrapor-se a correspondência ou oposição desse estado de alma da paisagem à do sujeito de enunciação, porquanto é à sua subjectividade que cabe a interpretação do estado de alma da natureza e é em função dela que existe identificação ou que se evidencia o contraste.

Por isso, não é difícil concordar-se com o testemunho de Joaquim Costa (1927:72) para quem afinal «o cenário» é «uma emanção do homem». No intuito de que não restem dúvidas, transcreve-se uma passagem que patenteia a opinião do autor (Costa, 1972:75), por se considerar aquilatada para a avaliação correcta da relação entre a paisagem, que se entende como *locus amoenus*, e as personagens:

Júlio Dinis resume, no encanto das suas paisagens, a expressão pitoresca dos cenários [*sic*] em que faz mover humanamente as suas figuras; e as emoções que se debatem na alma dos personagens comunicam-se à terra, enchem os horisontes [*sic*] que a sua retina pode abranger; e o mesmo sentimento invade tudo: os arvoredos e os casais, os campos e as veigas, as gândaras e os pomares, as águas e os caminhos os montes e as selvas em redor.

A propósito desta apetência, afirmou Túlio Ramires Ferro (1992:325) no verbete referente à obra *Uma Família Inglesa* no *Dicionário de Literatura*: «A capacidade notável de observação psicológica, revelada por Júlio Dinis na descrição dos ambientes, é confirmada na análise da aventura amorosa de Carlos, que constitui o enredo sentimental do romance». O mesmo autor considera Júlio Dinis precursor da psicanálise freudiana pela profundidade com que vasculha o inconsciente humano.

A potencialidade de o espaço, neste caso identificado com o lugar ameno, instituir uma ponte para o foro psíquico das personagens não se limita à obra *Uma Família Inglesa*, onde porventura esta é até menos explícita.

De idêntico modo pensa Maria Livia Diana de Araújo Marchon, ao analisar a pausa descritiva na óptica de Gérard Genette<sup>191</sup>. Nesta perspectiva, assevera (Marchon,

---

<sup>191</sup> Gérard Genette (1972:128) considera que, se bem que a descrição corresponda a um retardamento da narrativa, pode ocorrer ou não uma pausa na narrativa. Tal facto, o de existir efectivamente

1980: 142): «Na visão do campo também se faz bem íntima a ligação entre o ambiente e o homem, parecendo o Autor destacar não tanto os aspectos propriamente paisagísticos, mas, sobretudo, as condições atmosféricas da natureza e a sua influência no ânimo das personagens, vendo Stern nisso “uma atitude romântica ou até ultra-romântica”». Ora, nas palavras citadas sobressai, em primeiro lugar, a ligação íntima entre a paisagem e o estado de espírito das personagens, uma ligação que parece pautar-se pela influência que a primeira exerce sobre o segundo. Tal ilação torna lícita uma outra dedução: a de que o processo inverso não é viável, ou seja, o estado de ânimo do sujeito não condiciona *a priori* a visão que a personagem tem da paisagem. Haveria ainda lugar para uma ponderação relativa ao paradigma literário em que se inscreve esta questão, mas que será deixada para mais tarde. Acrescente-se ainda que a autora, além de admitir que a paisagem influencia o ânimo, numa outra circunstância <sup>192</sup> aceita também que o «exterior» reflecta o psicológico.

As palavras breves de Ernesto Rodrigues sintetizam de forma interessante a dimensão psicológica que o *locus amoenus*, identificado com o sentimento da natureza, adquire. O ensaísta (Rodrigues, 1999:176) entende a «efusão que denuncia o repetido sentimento da natureza como lugar de refúgio, expansão, acalmia e sacrário da alma», como um dos meios de harmonização no romance de diversos géneros e preocupações.

Pelo contributo para esta discussão, revelam-se de particular importância as palavras de Octave Feuillet e os comentários, por elas desencadeados, da autoria de Júlio Dinis coligidos em *Inéditos e Esparsos* (1923:16):

S'il y avait un lieu dans l'univers où un homme pût n'avoir sous les yeux que l'aspect des grandes scènes de la nature et l'espectacle d'honnêtes gens, il serait difficile que son âme, si bouleversée qu'on la suppose, n'y recouvrait pas un peu de paix et de confiance. Oct. Feuillet  
— *Hist. de Sibylle*, pág. 339.

---

uma pausa resulta de «um segmento qualquer do discurso narrativo corresponde (r) a uma duração diegética nula», dependendo assim do narrador a opção pela existência ou não de pausa. No caso concreto de a descrição integrar o tempo da história, porquanto depende do olhar ou da reflexão de uma personagem, não se instaura qualquer pausa.

<sup>192</sup> Retoma-se aqui a passagem em que ocorre a expressão: «O exterior reflecte e influencia o psicológico: a “paisagem” existe na medida em que a personagem a percebe e/ou nela vive seu drama» (Marchon, 1980:150).

O romancista convencido desta verdade, deve empregar o poder criador da sua imaginação em realizar esse lugar bem-aventurado, onde se possa passar mentalmente algum tempo da vida e colher parte dos benéficos frutos que tão ridente realidade prometeria. O autor das linhas citadas assim o faz e eu conheço, por experiência, o efeito salutar dos seus livros<sup>193</sup>.

Seguindo a lição de Octave Feuillet, Júlio Dinis criou diversos lugares bem-aventurados, onde as suas personagens passam «algum tempo da vida» e colhem «parte dos benéficos frutos» que uma «tão ridente realidade prometeria». As obras do escritor francês têm um «efeito salutar» sobre os leitores, entre eles sobre o próprio Júlio Dinis. A exemplaridade de Octave Feuillet desperta no escritor a necessidade de oferecer na sua obra esta «realidade ridente», salutar para os leitores.

Expostos estes considerandos, é preciso recorrer à obra e perscrutar a vertente psicológica do *locus amoenus* na narrativa dinisiana, fazendo, contudo, algumas incursões à correspondência, com vista a esclarecer convenientemente a problemática em causa.

As primeiras publicações em folhetim, de Joaquim Gomes Coelho<sup>194</sup>, que representam o lugar ameno, ocorrem sob o disfarce de uma voz feminina - a de Diana de Aveleda<sup>195</sup> - no *Jornal do Porto*. É a ela que se deve uma carta ao redactor deste jornal, Ramalho Ortigão, publicada em 28 de Maio de 1864, em que se patenteia o apreço e a consideração que ela nutre pelo ambiente idílico do campo, capaz de modificar a «psique» de todos aqueles que se dispuserem a receber as dádivas que aquele se dispõe a oferecer. Por conseguinte, não será difícil vislumbrar ali um primeiro rasgo do lugar ameno e da sua primacial importância na transformação da psicologia daqueles que o buscam para de algum modo se renovarem.

Neste sentido devem ser lidas as afirmações de Ricardo Gullón (1980:16-17) que, ao tratar o modo como Georges Poulet estabelece a sua aproximação com as questões do

---

<sup>193</sup> Texto actualizado pela autora do trabalho.

<sup>194</sup> Algumas poesias e «Uma Flor de Entre o Gelo» foram publicada por Joaquim Gomes Coelho, segundo Hernâni Cidade e Ruy d'Abreu Torres (1975)

<sup>195</sup> Várias poesias foram publicadas na revista de poesia *A Grinalda*, assinadas umas por Gomes Coelho e outras por Júlio Dinis (Liberto Cruz, 2002:129-133). O mesmo crítico regista a primeira publicação sob um novo epíteto, Diana de Aveleda, em 1863. Ernesto Rodrigues (1999:164) aponta como estreia a publicação de «Sonho ou Realidade» em 1857. João Gaspar Simões (1963:25-26) valoriza a experiência de Júlio Dinis como comediógrafo, anterior, por certo, à publicação da poesia em questão.

espaço, aborda a forma como o meio condiciona a personagem: «el ser depende del médio, “condicionado por la atmósfera física y moral que respira”». Um pouco mais adiante, a propósito da obra de Henry James, defende, servindo-se das palavras de Poulet, que «el espacio de la novela jamesiana aparece como um campo circular dividido en una multitud de compartimientos contíguos, en cada uno de los cuales habita una consciencia».

Confirmar-se-á a tese defendida com a transcrição de uma passagem emblemática da carta supramencionada:

Ai o campo! O campo!

Há um ano fui eu lá passar alguns meses. Aconselharam-mo os facultativos, a pretexto de combater as tendências de uma diátese hereditária;- o termo é deles. Ora eu, confesso, tenho a fragilidade de os respeitar, temer e servir.

Era também em plena primavera! O campo estava esplendidamente verde, o céu magnificamente azul.

Que madrugadas! Que crepúsculos! Como eu me sentia bem no meio de tantas maravilhas! Como se me inoculava a vida da natureza inteira! Aqueles ares embalsamados, infiltrando-se por entre a espessura dos arvoredos; aquela relva, humedecida com o orvalho matutino, aqueles arbustos que, quando eu passava me faziam a delicada surpresa de me cobrirem de pétalas esfolhadas, como se eu fosse uma prima-dona, em noite de seu benefício; aquele inimitável concerto de pássaros, insectos, brisas, ribeiros, açudes e campanários; aquela turbamulta de borboletas e abelhas com suas valsas extravagantes por sobre moitas enfloradas; aquelas criancinhas loiras e meias nuas que me surgiam de toda a parte, como espontâneas produções do campo, a rirem por entre os silvados em que colhiam amoras, do meio das searas, onde pareciam flutuar em um oceano de verdura, a espreitarem-me da copa frondosa dos carvalhos e castanheiros, como estas cabeças de querubins que marchetam o pedestal de nuvens de Nossa Senhora da Conceição; a saudarem-me, batendo as palmas quando me viam passar pela margem dos pequenos rios, onde se banhavam nuas, tudo isto meu caro redactor, me deliciava; tudo isto



operou em mim uma metamorfose completa. Hábitos, gostos, pensamentos, tudo senti eu que se ia pouco a pouco modificando... não sei se para bem se para mal.

Era outra, muito outra do que fora. Desconhecia-me!

Não encontrava prazer em tantas coisas que apreciava na cidade e descobria, em outras, belezas que até então ignorava! (Dinis, 1967: 177-178).

Não cabe neste momento a análise das possíveis intersecções entre o romantismo, o realismo e o lirismo que confluem na obra narrativa dinisiana, até pelo facto deste último ter sido objecto de discussão anterior.

Ainda assim, os rasgos líricos desta passagem não podem ser negados. Os advérbios sugerem a impressão deixada pelo campo, pela dimensão resplandecente e de extremada beleza que as cores - verde e azul - lhe conferem. Tanto os advérbios, «esplendidamente» e «magnificamente», como a importância que as cores adquirem parecem instituir-se como antecipadoras, em termos formais, de um novo estilo – o de Eça. A técnica impressionista da descrição vai abrindo caminho em direcção ao realismo. Mas o ritmo não é estranho a este ambiente, e para a sua marcação contribuem os advérbios, mas a eles se juntam também quer os determinantes demonstrativos, quer os pronomes interrogativos nas frases exclamativas. No caso dos últimos, até a repetição acentua a harmonia rítmica do texto. No atinente aos determinantes, o poliptoto concorre, em parte, para sortir o mesmo efeito. Por outro lado, individualizam os elementos seleccionados da natureza, aos quais se associam, pela percepção da narradora. Com os demonstrativos, a autora da missiva enfatiza a admiração e o apreço que caracterizam a relação que se estabelece entre a emissária e aquele espaço. Por conseguinte, esta selecção determina ainda o pendor subjectivo da descrição. Também as exclamações, ao imprimirem emotividade ao discurso, lhe conferem consequentemente subjectividade, em íntima conexão com os restantes elementos analisados. Importa ainda sublinhar a ocorrência de imagens belíssimas: «valsas extravagantes», «oceano de verdura» e «cabeças de querubins que marchetavam o pedestal de nuvens de Nossa Senhora da Conceição». A propósito da última imagem, as nuvens atraíram a atenção de Fernando Pimentel Almeida (1957:72-74)

ao ponto de lhes dedicar um estudo em que as classifica como «nuvens metafóricas». Assinala ainda a comparação entre as crianças que «simbolizam a inocência, a graça, e a beleza» e os querubins «que marchetam o pedestal de nuvens de Nossa Senhora da Conceição». Exclama então a narradora emocionada diante do efeito alcançado pela imagem criada: «Que ideia e que imagem encantadora!». Note-se que o emprego exclamativo do pronome interrogativo fora já utilizado e reforça a ideia de admiração que orienta a observação desta paisagem. A este alia-se o advérbio «como» também ele repetido, acentuando a intensidade dos seus efeitos salutareos. A confluência dos registos pessoal, modalizante e conotativo investem o texto de uma subjectividade considerável.

É assinalável o facto de, a partir de elementos perfeitamente enquadráveis na esfera da verosimilhança, se criar, pelo recurso a figuras de retórica, como sejam as imagens, um novo mundo, uma nova dimensão significativa, emoldurada pela perspectiva da visão subjectiva de uma personagem que, por meio da sua imaginação, desenha um mundo paralelo àquele que constitui o ponto de partida para este último.

A conjugação de todos os elementos que compõem o campo, expressos no pronome indefinido «tudo», reiterado três vezes, produz um resultado extraordinário na remetente: a sua metamorfose – dificultando-lhe o auto-reconhecimento, tão profundas foram as mudanças –; e sugere a «harmonia universal», na qual a narradora se integra perfeitamente. Esta descoberta resulta do afastamento do espaço citadino, em virtude do diagnóstico de «diátese hereditária», determinante para a prescrição dos «facultativos». Acentua-se a tendência para privilegiar «teses fisiológicas» e «positivistas», que veiculam a ideia de processo de análise psicopatológica<sup>196</sup>.

Em termos genéricos, os elementos que compõem esta paisagem traduzem uma profunda sensação de felicidade, perceptível na escolha do léxico, mas também nas sonoridades dominantes, designadamente o recurso reiterado à sibilante. Ainda assim, a combinação dos sons nasais com consoantes laterais («Aqueles ares embalsamados, infiltrando-se por entre a espessura dos arvoredos; aquela relva, humedecida com o orvalho

---

<sup>196</sup> No verbete «Romantismo/ Realismo e Naturalismo» do *Dicionário do Romantismo Literário Português*, António Machado Pires (1997:516), depois de explanar a importância que a doutrina positivista de Comte (1798-1857), a sociologia nascente, onde a noção de meio desenvolvida por Geoffroy de Saint-Hilaire desempenha um papel relevante, as experiências de Claude Bernard (1813-1878), as teorias deterministas de Taine (1828-1893) tiveram para inscrever a criação literária num novo quadro em que sobressai a defesa e demonstração de «teses» psicológicas e fisiológicas, assegura que «Estas teses “fisiológicas” e *positivistas* conduziram à convicção de que o homem está doente, a degenerar, em *desvio* de um tipo primitivo, cristalizando-se assim a noção de *degenerescência*, que de meados até ao fim do século influenciou os escritores realistas naturalistas, nomeadamente os portugueses, [...]».

matutino»; «aquela turbamulta de borboletas e abelhas com suas valsas extravagantes por sobre moitas enfloradas») pode remeter para a impressão de um melancólico fluir. Por outro lado, a aliteração em /s/ que se verifica nos mesmos exemplos torna perceptível a suavidade da atmosfera.

A remetente deixa-se envolver pela «paisagem pictórica e sonora» que a rodeia. O campo «verde», o céu «azul», o «concerto dos pássaros», as «valsas extravagantes», o «oceano de verdura», as criancinhas a «rirem», a «espreitarem» e a «baterem palmas», transportam-na para um mundo que desconhecia, a «ridente realidade»<sup>197</sup>, capaz de oferecer tributos benéficos à responsável pela missiva que agora os descobre. Recorde-se a preferência pela construção de paisagens com as mesmas características na obra de Rodrigo Paganino. Diante deste quadro não seria difícil admitir a função «pictural» e «musical» da descrição, referidas por Roland Bourneuf e Réal Ouellet<sup>198</sup>, já mencionadas.

Este espaço faculta ainda a possibilidade de a narradora iniciar um processo de autoconhecimento, pois proporciona a descoberta de esferas da sua personalidade a que lhe estava vedado o acesso. Esta constatação está em perfeita consonância com a afirmação de James Mckusick (2005:413), referente à natureza: «It is the vehicle for human self-understanding and for the articulation of the most profound emotions [...]»<sup>199</sup>. Assim, a natureza reflecte o percurso da personagem na busca da sua verdadeira e «real» identidade, desconhecida até então.

Já se referiu neste trabalho a importância que o «símbolo» alcançará na obra dinisiana. Desde logo a visão cosmológica do «Romantismo» favorece, através do uso da imaginação, o acesso à representação simbólica da realidade «invisível e divina», situada «para além das suas [das coisas e dos seres] formas aparentes»<sup>200</sup>. A interpretação do simbolismo das crianças não carece de mais explicações, porquanto Fernando Pimentel Almeida logrou esclarecê-la devidamente.

---

<sup>197</sup> Cf. a citação já apresentada da obra *Inéditos e Esparsos*, de Júlio Dinis (1923: 16-17), incluída nesta secção a propósito da *Histoire de Sybille*, de Octave Feuillet.

<sup>198</sup> Cf. pág. 200 deste trabalho.

<sup>199</sup> *Mutatis mutandis* o diário de Dorothy Wordsworth, irmã do célebre escritor romântico inglês, é referido pelo mesmo Mckusick (2005:427) como «a step forward in the development of a Romantic response to nature, since they [the journals] articulate new ways of perceiving and knowing the self in relation to the natural world».

<sup>200</sup> Cf. a passagem da autoria de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:553), em que o crítico literário defende esta ideia: «Este modo de conceber a natureza da imaginação poética conxiona-se com uma determinada visão cosmológica: o universo surge povoado de coisas e de seres que, para além das suas formas aparentes, representam simbolicamente uma realidade invisível e divina, constituindo a imaginação o meio adequado de conhecimento da realidade».

Esta questão relativa ao símbolo será desenvolvida com a devida profundidade, aquando do tratamento da dimensão simbólica do *locus amoenus*.

Numa outra carta, datada de 1 de Agosto de 1864, cuja destinatária é Cecília, uma amiga a quem deseja dar conta das suas impressões do campo, enquanto a autora elogia a inspiração que o ambiente campestre dá aos que ali se encontram para se levantarem cedo e dele gozarem, através de agradáveis passeios, aflora a questão, em nada nova, de se dever ler alguns livros naquele ambiente inspirador. Assim, o *topos* enquadra o ambiente destinado a estas leituras, relembrando Teócrito e Virgílio, que o destinavam a cenário do canto bucólico:

Só por meio dos campos, só à sombra dos bosques, só pelas  
margens arrelvadas dos ribeiros! Que vida! Que desfogo! [...]

Às vezes sentava-me para ler no primeiro lugar pitoresco que  
encontrava; um tronco de árvore, derrubada, uma pedra musgosa, um  
cômoro virente, tudo me oferecia uma convidativa estação (Dinis,  
1967:189).

Pela análise da obra dinisiana que se efectuou, constatou-se que o *locus amoenus*, presente no mundo rural, constitui uma porta aberta para a cura daqueles que sofrem de males, sobretudo do foro psíquico<sup>201</sup>, desencadeados pelo ambiente citadino em que vivem. Tal acontece, por exemplo, com Henrique de Souselas em *A Morgadinha dos Canaviais*. Depois de ter desejado regressar a Lisboa, pois a viagem até ao Minho não lhe deixara boas impressões, sobretudo porque fora feita debaixo de uma tempestade, logo na manhã seguinte começou a sentir as melhoras proporcionadas apenas pelo raiar de um novo dia, após uma noite descansada. As circunstâncias difíceis que condicionaram a viagem do «iniciado» Henrique nem sequer devem ser estranhadas, porquanto corresponderiam

---

<sup>201</sup> Luís de Pina (1939) procura detectar a presença da área profissional de Joaquim Gomes Coelho na sua obra. Algumas conclusões se evidenciam no final desta tentativa. Efectivamente, não fosse a presença da psicologia e da patologia nas obras, através das quais se revela a capacidade de observador de Júlio Dinis, dir-se-ia completamente ausente a componente médica. Henrique de Souselas é apresentado como exemplo preferencial, dado congregar em si sintomatologia de doenças morais e psicológicas, sem impor a necessidade de fármacos para a cura.

àquelas que aguardavam qualquer viajante que decidisse empreender tal façanha pelos caminhos nortenhos, na segunda metade do século XIX.

Joaquim Guilherme Gomes Coelho (Dinis, 1923:828-829), invectivado, provavelmente numa carta de João Pedro Basto, por representar em Henrique de Souselas a mocidade lisboeta, figurando assim como personagem-tipo, defende-se da acusação numa epístola dirigida ao invectivador, escrita no Porto a 10 de Julho de 1868:

Agora, em quanto às reflexões que me faz a respeito do carácter de Henrique de Souselas, a seu ver tomado por mim como tipo dos rapazes de Lisboa, confesso que me magoaram, e resolvi logo escrever-lhe mais extensamente a este respeito, porque de maneira alguma podia resignar-me a deixar pesar sobre mim tão antipática responsabilidade. Não foi minha intenção caracterizar os rapazes de Lisboa pelo tipo que escolhi para o meu romance. Em Lisboa o fiz nascer como o poderia ter feito nascer no Porto ou em Paris, sem ter por isso de o alterar profundamente. Em Henrique quis eu personificar um tipo dos nossos dias, indígena de todas as cidades, que eu tenho encontrado aqui, como por certo o meu amigo há-de ter encontrado em Lisboa. Fazê-lo oriundo de uma aldeia seria absurdo, porque a vida das cidades é que os gera, como gera as tísicas; e assim como nem todos os cidadãos são tísicos, nem as cidades detestáveis por aquela moléstia lá se dar, também nem todos os lisbonenses são Henrique de Souselas, nem Lisboa um foco de corrupção de onde ninguém sai ileso. Não é até novo este tipo nos meus romances. Os defeitos de Henrique são, atentas as diferenças de temperamento, os de Daniel nas *Pupilas*, os de Carlos na *Família Inglesa*. Estes dois era o Porto que os tinha estragado. Henrique veio assim de Lisboa. Seria da minha parte mais do que uma leviandade; seria uma grosseira ingratidão se, não conhecendo Lisboa senão pelos obséquios espontâneos e desinteressados que dela tenho recebido, me atrevesse a caluniá-la assim. Tal não foi nem podia ser a minha intenção, creia. Quando tiver mais tempo e paciência do que tenho agora, tornarei a ler os folhetins a ver se, contra a minha vontade, alguma expressão, falseando o sentido do meu pensamento, deu ao tipo de Henrique de Souselas o carácter que lhe encontrou. Se a descobrir, gostosamente a sacrificarei.

Agora espero que, acreditando que não vê em mim o propósito que lhe pareceu ver, sirva de fiador das minhas intenções, se porventura mais alguém formar idêntica suposição, o que muito me pesaria.

Joaquim Guilherme Coelho sustenta que é nas cidades que se encontra o ambiente propício à gestação destes indivíduos, assim como de doenças como a tísica. Por isso «Fazê-lo oriundo de uma aldeia seria absurdo, porque a vida das cidades é que os gera, como gera as tísicas». Porém, acrescenta, defendendo-se da acusação, que nem todos «os cidadãos são tísicos, nem as cidades detestáveis por aquela moléstia lá se dar, também nem todos os lisbonenses são Henrique de Souselas, nem Lisboa um foco de corrupção de onde ninguém sai ileso».

A experiência vivida por Henrique à chegada recorda a «colisão»<sup>202</sup> que se estabelece por vezes entre a personagem e o espaço, mencionada por Ricardo Gullón (1980) em *Espacio y novela*.

Lídia Ribeiro (2007:144), a propósito desta viagem, ressalta o facto de, por um lado, ela reflectir a falta de adaptação da personagem ao espaço rural que a envolve e, por outro, assumir grande importância ao contribuir para o delinear do «perfil psicológico do jovem cidadão».

O facto de Júlio Dinis partir do seu conhecimento para as suas criações ficou a dever-se, na opinião de Luís de Pina (1940:8), à sua dupla natureza, combinando a «delicadeza rática», provinda da sua ascendência inglesa, e a extrema sensibilidade, acentuada pela tuberculose<sup>203</sup>. Não serão por si só argumentos válidos para justificar as criações de Júlio Dinis, ainda assim apegadas ao conhecimento da realidade.

É tempo de se reportarem os efeitos da paisagem sobre este homem cidadão, assolado pelos efeitos maléficos do ambiente de onde acaba de se exilar:

---

<sup>202</sup> A transcrição do excerto em que ocorre o termo usado por Gullón (1980:16), a propósito da obra balzaquiana, esclarecerá a sua relação com a dimensão psicológica do *locus amoenus*: «Lo interesante de estos hechos, cuya exactitud es facilmente comprobable, es que en las novelas donde se producen el espacio aparece personificado y en colisión con el personaje. Balzac no podía menos de sentir la proyección del hombre en el espacio, la creación de una atmósfera».

<sup>203</sup> Eugenio Arestas (1939:536) atribui à doença pulmonar a responsabilidade pela «sensibilidade hiperestesiada» de Júlio Dinis.

Foi pois a luz de um dia esplêndido e a brisa, cheia de aromas, que vem dos campos nas alvoradas serenas, que penetraram no quarto de Henrique, quando ele abriu as janelas.

A inesperada surpresa quase lhe soltava do peito uma exclamação de prazer!

O sol da manhã baixara sobre ela, dissipara-lhe as sombras, colorira-lhe as verduras, reflectira-se-lhe nas presas, dispersara-se em íris cambiantes na espuma das torrentes e das cascatas naturais, perfumara-a de aromas, animara-a de cantos, transformara-a enfim na mais risonha paisagem, em que os olhos de Henrique, pouco habituados às esplêndidas galas do Minho, tinham nunca repousado.

O inverno despojara parte dessas galas; embora! Até da própria nudez de algumas árvores resultavam encantos. As folhas crestadas, os ramos despidos, as moitas sem flores infundem tristeza; mas não tem a tristeza poesia também? Pode haver completa paisagem onde não haja tons escuros de melancolia?

Henrique de Souselas, debruçado na varanda de pedra do quarto, não se cansava de admirar a cena.

Parecia-lhe estar assistindo a um milagre de fadas, que, num momento elevam, nos ermos, jardins e paços como os de Armida e Alcina.

Pois era esta a mesma aldeia, através da qual ele cavalgara de noite? (Dinis, 1999:32).

De acordo com a tipologia proposta por Jean-Michel Adam tratar-se-ia de uma descrição do «tipo ver»<sup>204</sup>. Da janela do quarto avista Henrique uma paisagem envolta num ambiente de serenidade, perceptível sobretudo na escolha do léxico. Esta impressão deve-se, com efeito, ao campo lexical da luminosidade que caracteriza o quadro visualizado («a

---

<sup>204</sup> Cf. as tipologias de descrição propostas por Michel-Adam apresentadas previamente neste trabalho, pág. 216-217.

luz», «o sol», «reflectira-se», «dispersara-se em íris»). Porém, além destes, muitos outros vocábulos contribuem para denunciar esta harmonia geral. A amenidade desta paisagem resulta da conjugação de sensações auditivas («animara-a de cantos», «risonha paisagem»), tácteis («a brisa»), olfactivas («cheia de aromas», «perfumara-a de aromas») e visuais («colorira-lhe as verduras», «íris cambiantes», «folhas crestadas») que lhe conferem dinamismo, se bem que contido. Este decorre do ambiente encantatório, quase onírico da paisagem, traduzido nos vocábulos «encantos» e «milagre de fadas», que sintetizam as impressões produzidas pela paisagem no íntimo da personagem. É ainda significativa a forma como se captam as impressões luminosas, antecipando de certa forma a consagrada técnica impressionista. Esta paisagem tem o seu quê de poético, sublinhado pela convergência de dois sentimentos incorporados na descrição a partir da introdução de um elemento – o «inverno». Até mesmo ele se reveste de um encanto aparentemente incompreensível. A ele se associam a «tristeza» e a «melancolia», sentimentos prezados pelos românticos, e que o narrador, através das interrogações retóricas, responsabiliza pela dimensão poética daquela paisagem. Evidencia-se assim a relação entre a «arte» e a «natureza» admitida por Wilhelm Graeber (2008). A identificação do «*sentiment de mélancolie et de nostalgie*», como devedores da estética romântica é confirmada por Henri Peyre (1971:72). A surpresa provocada pela contemplação deste cenário traduz-se exemplarmente no pleonasma «inesperada surpresa».

As mudanças operadas na natureza fazem «não menor mudança nos sentimentos e disposição do enlevado espectador». A transformação operada é de tal ordem que, contrariamente à reacção aquando da sua chegada na noite anterior, Henrique quer sair e «entranhar-[se] nestes bosques», quer «trepar por aqueles montes» e quer finalmente «debruçar-se daquelas ribanceiras». Outro feito extraordinário é o facto de menosprezar o seu aspecto físico «sem sentir a necessidade de uma escrupulosa “toilette”». Às questões que a tia lhe vai colocando, temendo a inadaptação do sobrinho, responde com entusiasmo, revelando ter dormido «a noite de um só sono» e, além disso, ter acordado «bem-disposto», e isto era efectivamente para ele algo surpreendente, na verdade, tratava-se da «mais estranha das ocorrências». A paisagem que avistou da janela parecia-lhe «um paraíso terreal» que desejava ver de perto.

Realce-se o facto de as referências aos ermos, jardins e paços de Armida e Alcina, as heroínas de Tasso e Ariosto, evocarem, no horizonte do leitor, um ambiente encantado,



mágico, fantástico, característico dos espaços das obras referidas. A criação fantástica sai assim favorecida por estas referências marcantes da literatura italiana, anotadas pelo narrador como produto da imaginação da personagem.

Em «Apreensões de Uma Mãe», romancezinho<sup>205</sup>, como lhe chamam Egas Moniz (1824:232) e Liberto Cruz (2002:141), publicado no *Jornal do Porto* em folhetins, em 1862, e mais tarde incluído em *Serões da Província*, o narrador homodiegético acorda, após ter espiado durante a noite a evasão de Tomás, na casa da anfitriã, D. Margarida, para contemplar um lugar aprazível que o transporta para recordações felizes *ab illo tempore* – a infância. Recorde-se a importância que Bachelard, entre outros, confere ao espaço enquanto repositório de «lembranças imóveis»<sup>206</sup>. Este lugar aprazível antecede também o aparecimento de uma das personagens mais importantes da obra: Paulina. Observe-se então o que os olhos do narrador contemplaram nessa manhã:

Quando abri a janela ainda o Sol não havia despontado no horizonte. A manhã estava tão amena e tão belo panorama se ofereceu aos meus olhos, assim que os estendi ao longe pelos campos, que não pude vencer os desejos de explorar aqueles pitorescos lugares, apesar de ver ainda hermeticamente fechadas as janelas do quarto da senhora de Entre-Arroios.

[...] desci ao pomar e aproveitando-me um momento em que o dragão deste novo jardim das Hespérides, um respeitável indivíduo da espécie Linneana: *canis familiaris*, saboreava as delícias do sono matutino, abri a porta da comprida gradaria, que formava o quarto lado da área consagrada a Pomona, e achei-me na quinta.

---

<sup>205</sup> Ernesto Rodrigues (1999:166) regista a obra, nomeando-a como produto do novelista. Egas Moniz inicialmente (1924:232) incluía-a sob a designação de novela.

<sup>206</sup> Cf. neste trabalho secção destinada a avaliar as relações entre o *locus amoenus* e o espaço. Bachelard (1993:28-9) afirma em determinado momento que «Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não regista a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade».

Os bens pertencentes à casa de Entre-Arroios são extensíssimos, e naquela época uma exuberante vegetação dava aos campos tão agradável aspecto, tanta vida e frescura que fazia realmente prazer entranhar-se a gente por aquelas extensas avenidas, e perder-se no meio das copadas devesas, ainda quando se corresse o risco de faltar a um almoço, [...].

Depois de muito caminhar, pude atingir enfim os limites da quinta e, verdadeiramente fatigado, sentei-me num pequeno muro tosco e coberto de hera, que ficava sobranceiro a uma destas tortuosas e estreitas ruas, que em mil direcções atravessam as nossas aldeias, e a cujo aspecto, monotonamente uniforme em todas elas, anda de ordinário mais ou menos ligada alguma recordação da nossa vida passada.

Aí jogos, alegrias, perfumadas memórias de uma esquecida infância, nos reverdecem na imaginação (Dinis, 1980:17-18).

A leitura do trecho permite verificar as condições essenciais para a ocorrência de uma descrição conforme aos princípios enunciados por Philippe Hamon (1976). O narrador-personagem encontra-se inicialmente num local - à janela- que favorece a observação do que se descreverá de seguida. Entretanto, os desejos de visitar os lugares, que se lhe oferecem à contemplação, conduzem-no a uma deambulação. As formas verbais «desci», «achei-me», e as expressões «depois de muito caminhar» e «pude atingir os limites da quinta», indiciam esta movimentação do narrador e acabam por colocá-lo novamente em posição privilegiada, desta vez sentado «num pequeno muro», para introduzir nova descrição, perspectivada por uma personagem cuja posição é agora estática. Um outro comentário suscita esta descrição, desta feita em virtude de atestar a poetização de um fragmento narrativo. A metáfora permite ao narrador «estende[r] ao longe» os olhos, sublinhando assim o gesto demorado que permitiu a contemplação do espaço, focalizado a partir da perspectiva da personagem. As imagens são extraordinárias, desde o cão que identifica com o «dragão deste novo jardim das Hespérides», conferindo-lhe assim uma dimensão mítica, transferida ao próprio espaço, por conseguinte cabendo ao narrador uma espécie de missão hercúlea, que será talvez a de explorar aquele lugar. Deste modo, a evocação de um mundo fantástico da mitologia clássica sugere a intromissão da

sensibilidade imaginativa nesta descrição. Acrescenta-se, ainda a este propósito, a entrega total e prazenteira ao sono por parte do canino, traduzida na imagem «saboreava as delícias do sono matutino». Não será de menosprezar a adjectivação, organizada em torno de dois pólos: positivo/ negativo, «exuberante», «extensas», «copadas», «tosco e coberto», «sobranceiro», «tortuosas e estreitas», que caracterizando a realidade observada pelo narrador, figura como «trampolim» para a transição do mundo exterior para o interior, passando assim para o domínio da subjectividade, imposta pelas recordações do narrador. Obviamente, esta já se manifestara na selecção de alguns adjectivos intensificados pelos advérbios como «tão» ou «tanto». A partir deste momento, a interioridade ocupa o lugar destinado anteriormente ao espaço exterior.

É curioso notar o registo abstracto que irmana o narrador e o leitor, partindo da situação particular para a generalização, «monotonamente uniforme em todas elas, anda de ordinário mais ou menos ligada alguma recordação da nossa vida passada». Ora o leitor vê-se assim unido ao narrador através do recurso ao determinante possessivo «nossa», sendo chamado a participar desta comunhão de recordações comum a ambos- narrador e leitor.

Não é menos poético o excerto que se segue e mereceu já ser analisado na secção destinada às interferências da lírica na narrativa. Esse espaço recordado situa-se fora do espaço físico e do tempo linear da narrativa: localiza-se na infância do narrador homodieético. Assim estão reunidas as condições para a «simbiose do eu e do universo», decorrente de um «estado de sonho, de *rêverie*», verificável «fora do sonho», em que o «enfraquecimento da função do real e do sentido da exterioridade»<sup>207</sup> são notórios.

Apesar da agradabilidade do espaço circunstante, o narrador evade-se, por meio dele, para um tempo e espaço situados fora do espaço exterior envolvente e do tempo presente, correspondendo desta forma a um cânone descritivo extratemporal, a uma «pausa» no pleno sentido da palavra, de acordo com o entendimento de Genette (1979:99-106). Esta atitude de escapismo, bem conhecida enquanto característica da produção literária romântica, é submetida a um processo pouco habitual. O espaço físico exterior,

---

<sup>207</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:556) argumenta que «A obra poética assenta fundamentalmente, nesta perspectiva, na transposição operada pelo autor, durante a vigília, dos elementos oníricos. Por outro lado, os estados de sonho, de *rêverie*, verificáveis fora do sonho e caracterizados pelo enfraquecimento da função do real e do sentido de exterioridade, e ainda por uma potenciação anormal das faculdades da alma, e da imaginação em particular, igualmente são considerados como momentos de criação poética». Se bem que a reflexão de Aguiar e Silva incida genericamente sobre a poética, considera-se a sua aplicação ao contexto analisado como válida, dependendo inclusivamente dela a intromissão do lirismo na narrativa, tese já defendida por diversas ocasiões ao longo deste trabalho.

apresentado na narrativa, contribui para a evasão, não pelo facto de confrontar a personagem com a desilusão do real, mas por manter uma relação de contiguidade com esse real.

Não parece difícil imaginar esta quinta, porquanto a presença de formas vaporosas, pouco nítidas ou vagas, dotadas de indefinição, não se regista. Pelo contrário, o rigor enforma-a, dotando-a de um pendor realista, ainda que não instaure um corte com os liames de uma certa subjectividade imposta até pela perspectiva narrativa adoptada.

A «imaginação» é o meio para o narrador fazer renascer as «memórias», que curiosamente são «perfumadas». É interessante notar a escolha do adjectivo do qual ressalta a impressão sensorial, como aquela que o narrador registou selectivamente desse tempo, de que deflui uma «nostalgia de algo distante»<sup>208</sup>, sobressaindo do conjunto um estado primordial paradisíaco que parece confinar-se aos limites temporais da infância, onde esse estado tinha condições para se manifestar.

Do mesmo modo, associado a este mundo perdido da infância, onde não raro surgem os contos de fadas, emerge um pouco mais tarde um outro lugar aprazível, colocado, porém, agora sob a luz da lua e os «braços da noite» que confortam Tomás, assumindo este o seu amor incomensurável pela natureza e pelas histórias de encantar:

Eu também amo a natureza. Extasio-me ao respirar de noite o ar embalsamado dos bosques, sob um tecto de verdura, através do qual se descobrem, se escondem, cintilam e resplandecem as estrelas, parecendo reflectir-se na terra nesses milhares de insectos que das asas luminosas despedem fogos, tão fugitivos como os pensamentos que a essa hora nos atravessam o espírito. Às vezes, acredite, chego a imaginar que de todos os lados me surgem as formas vagas e vaporosas que idealiza a poética imaginação do nosso povo e que imprimem nas singelas narrações dos campos, nas canções entoadas à hora das ceifas, ou junto do lar, um encanto indefinível. Talvez me julgue criança se lhe disser que um dos meus maiores prazeres nesta vida é, numa noite como a de ontem, na

---

<sup>208</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991:545) relaciona esta ideia com o conceito alemão *Sehnsucht*: «Com esta concepção do espírito e do real, relaciona-se intimamente o conceito de *Sehnsucht*, palavra alemã dificilmente traduzível que significa a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado».

espessura das devesas, donde escute o murmurar de um ribeiro vizinho e veja desenhar-se no chão, em formas fantásticas e movediças, a folhagem que os raios da Lua a custo podem atravessar, numa noite assim ouvir contar uma dessas histórias de fadas, que em pequeno tanto me entretinham (Dinis, 1980:30-31).

Similarmente ao que se verificara no excerto anterior, também neste a imbricação da lírica e da narrativa é inegável. A tessitura riquíssima de metáforas, como «tecto de verdura», que confluem na arquitectura de imagens, como a que se patenteia em «nesses milhares de insectos que das asas luminosas despedem fogos», as enumerações: «se descobrem, se escondem, cintilam e resplandecem»; de comparações «parecendo reflectir-se na terra» e «tão fugitivos como os pensamentos»; da personificação: «escute o murmurar de um ribeiro vizinho»; já para não mencionar a importância da adjectivação expressiva, em casos como «vagas e vaporosas», no caso concreto associada à aliteração, concedem ao excerto uma rara beleza expressiva. A conjugação de todos estes elementos contribui para desenhar os contornos líricos do excerto, por isso não há forma de questionar a dimensão poética deste fragmento. Ressalte-se a hora escolhida, «noite», e a presença marcante dos «raios da Lua», de sabor romântico, para a concepção deste lugar aprazível. A forma e o conteúdo do texto conjugam-se perfeita e harmoniosamente.

Tomás, ao tentar justificar diante do narrador o seu comportamento evasivo, revela a sua paixão pela natureza, mas também pelos contos fantásticos<sup>209</sup>, podendo

---

<sup>209</sup> Lembre-se o poema de Fernando Pessoa, inserto no *Cancioneiro*, «Não sei, ama, onde era». Também, nesta composição poética, a infância, esse espaço que emerge do passado, proporciona ao sujeito poético um ambiente único de evasão de um presente que o mergulha no sofrimento:

Não sei, ama, onde era,  
Nunca o saberei...  
Sei que era primavera  
E o jardim do rei...  
(Filha, quem o soubera!..)

Que azul tão azul tinha  
Ali o azul do céu!  
Se eu não era rainha  
Por que era tudo meu?  
(Filha, quem o adivinha?)

E o jardim tinha flores  
De que não me si lembrar...  
Flores de tantas cores...

eventualmente vislumbrar-se na rememoração dos tempos da infância<sup>210</sup> a tentativa de evasão de uma realidade, que se traduz em sofrimento, para um mundo fantástico que o envolverá numa esfera de felicidade inexistente, mas que, ainda assim, constituirá um refúgio psicológico para a personagem em causa; por outras palavras, tomadas de Augustus Brooke Stopford (1920:157), ele poderá receber «freedom from melancholy, joy, peace and love in his own heart from the world around him».

A atmosfera que se desenha rapidamente vai-se povoando de mistério, de formas indefinidas, de contornos imprecisos, que descritas como «vagas e vaporosas» e «fantásticas e movediças», alimentam a «imaginação fantástica e livre»<sup>211</sup> não só do «povo», mas também do narrador. A identidade entre o exterior imaginado, ou pelo menos não verdadeiramente real, e os «pensamentos fugitivos que a essa hora atravessam o espírito» transfere para os simples costumes do quotidiano, como «singelas narrações, canções entoadas», ou «histórias de fadas», um «encanto indefinível». Esta é a impressão

---

Penso e fico a chorar...  
(Filha, os sonhos são dores...)

Qualquer dia viria  
Qualquer coisa a fazer  
Toda aquela alegria  
Mais alegria nascer  
(Filha, o resto é morrer...)

Conta-me contos, ama...  
Todos os contos são  
Esse dia, e jardim e dama  
Que eu fui nessa solidão... (Pessoa, 1992:55)

<sup>210</sup> Cf. a entrada «Imaginário», do *Dicionário do Romantismo Literário Português*, em que a infância é entendida como integrante da vertente pessoal do imaginário histórico, sendo-lhe ainda consignada outra - a social (Buescu, 1997:239): «O imaginário histórico, na sua dupla vertente pessoal (a infância) e social (historiografia, produção literária de inspiração histórica) é evidentemente uma das linhas de força da estética romântica».

<sup>211</sup> A derrota de Napoleão na Alemanha exalta o espírito combativo e exacerba as tendências nacionalistas, como se pode verificar a partir do testemunho de Óscar Lopes e António José Saraiva (s/d.:689): «O “inimigo” não é apenas Napoleão, mas todo o sistema que ele simboliza. Os escritores atacam a Revolução, assim identificada com o expansionismo napoleónico da burguesia francesa, opondo-lhes as tradições nacionais “germânicas”, valorizando abstractamente a tradição, reconstruindo uma Idade Média idealizada e por vezes fictícia; atacam o próprio racionalismo revolucionário, opondo-lhe o elogio do “espírito nacional”, com que idealizavam a emancipação nacional assim prometida e frustrada por uma revolução burguesa estrangeira; muitos aderem ao catolicismo, alguns acolhem-se a uma mística ocultista. Entretanto criam símbolos típicos das diversas escolas românticas, tal como o da «flor azul» do sonho, do lado nocturno da vida, da imaginação fantástica e livre, do mito popular, promovidos a revelação suprema».

filtrada pela subjectividade do narrador. O onirismo como forma de evasão à realidade evidencia-se inquestionavelmente<sup>212</sup>.

A justificação encontrada para o desejo de fuga à realidade é determinada pela imposição da separação de Tomás da sua amada Paulina. Esta separação permitirá a Tomás, de acordo com a sua posição social, prosseguir os estudos em Paris, para se tornar médico uns anos mais tarde.

No excerto manifesta-se a atracção evidente por um mundo evocativo de «mistério» e «sobrenatural», sendo mais uma vez a «imaginação» o veículo para aceder a esse mundo, em que emergem «formas vagas e vaporosas» e «formas fantásticas e movediças»<sup>213</sup>. Por outro lado, a este mundo associam-se as tradições do «nosso povo», desde as «singelas narrações», às «canções entoadas à hora das ceifas», ou mesmo a audição «dessas histórias de fadas», o que contribui por certo para a construção de uma identidade nacional. Trata-se efectivamente de uma forma de «evasão», numa lógica de fuga a um espaço em que de algum modo se instaurou um conflito entre o narrador e «realidade circunstante»<sup>214</sup>, mas também de uma evasão no tempo, numa nostalgia pelo que as tradições populares têm de pitoresco, de reconfortante e revigorante para aqueles que cresceram e se radicaram num contacto próximo com elas.

---

<sup>212</sup> Aguiar e Silva (1998:555-556) explora a potencialidade do sonho como factor de evasão ao real: «Aliás, o sonho propício ao acto poético não é forçosamente a experiência onírica decorrida durante o sono, pois os estados de sonho que se verificam em condições, como os êxtases provocados pela música, por uma recordação especial, etc., são igualmente importantes. A criação poética, no romantismo, é sempre irmã do sonho, porque em ambos os casos a beleza e o mistério revelados não se filiam numa elaboração consciente, mas constituem algo que floresce no poeta e no sonhador sem qualquer esforço voluntário por parte destes [...]».

<sup>213</sup> Aguiar e Silva (1991:544) confirma esta tendência da estética romântica: «O mundo romântico, diferentemente do mundo humanístico e do mundo iluminista, está radicalmente aberto ao sobrenatural e ao mistério, pois representa apenas “uma aparição evocada pelo espírito” [...]. Tudo o que é visível e palpável não representa o real verdadeiro, pois que o autêntico real não é perceptível aos sentidos. O verdadeiro conhecimento exige que o homem desvie o olhar de tudo quanto o rodeia e desça dentro de si próprio, lá onde mora a verdade tão ansiosamente procurada».

<sup>214</sup> Mais adiante o crítico literário (Aguiar e Silva, 1991:549) defende: «Profundamente desgostado da realidade circunstante – encarnação do efêmero, do finito e do imperfeito –, em conflito latente ou declarado com a sociedade, lacerado pelos seus demónios íntimos, o romântico procura ansiosamente a evasão: evasão no sonho e no fantástico, na orgia e na dissipação, ou evasão no espaço e no tempo.

A evasão no espaço conduz ao exotismo, ao gosto pelos costumes e paisagens de países novos e estranhos e, por vezes, ao gosto pelo bárbaro e primitivo.

[...] A evasão no tempo conduziu à reabilitação e à glorificação da Idade Média. [...] A Idade Média atraía a sensibilidade e a imaginação romântica pelo pitoresco dos seus usos e costumes, pelo mistério das suas lendas e tradições, pela beleza nostálgica dos seus castelos, pelo idealismo dos seus tipos mais relevantes [...]».

Enquanto em «Espólio do Senhor Cipriano»<sup>215</sup> não se lobrigou nenhuma ocorrência do motivo/*topos*, o mesmo não sucedeu em «Uma Flor de Entre o Gelo», novela que começou a ser publicada em Novembro de 1864. Após algumas considerações iniciais sobre a natureza da comédia e do drama e o antagonismo respeitante aos gostos do narrador e da plateia em geral, relativamente aos desenvolvimentos de uma temática bem conhecida – a paixão de um homem velho por uma jovem –, e com o propósito de exemplificar esta posição teórica, surge o motivo do *locus amoenus*. A ocorrência do referido motivo, na verdade, torna mais dramática a situação de Jacob, protótipo do velho apaixonado, contrastando este ora com o seu estado de alma, decorrente de uma paixão não confessada e aviltante para o médico, porque serôdia, ora com o *terminus* desta história, profundamente dramático:

Lembra-me só que era no Outono, nessa quadra de melancolia, em que desmaia o azul nos céus, em que o verde das selvas empalidece e os ventos arrebatam em turbilhões rápidos, ao longo das avenidas, onde já rareiam as sombras, a folhagem seca que crepita sob os pés do caminhante.

Corriam impetuosas nas levadas as águas que fertilizam os vales. A hora do crepúsculo fazia mais que nunca cismar. Com as primeiras nuvens do sul, numerosos bandos de andorinhas intimidadas atravessam os ares, procurando climas, onde lhes sorrisse ainda a Primavera.

O sítio era ameno, próprio para se gozar dali esse espectáculo da natureza. Uma colina elevando-se graciosa do meio de uma amplíssima e vicejante bacia. No vale, que a cerca, tudo em mosaicos de verdura; prados extensos, veigas, devesas, choupais a banharem-se na água, arroios serpenteando por entre a relva, espraçando-se além em pequenos lagos, despenhando-se ruidosos dos açudes e ora a esconderem-se por trás de umbrosos cômoros, ora, patentes na planície, a retratarem as rosas, as últimas borboletas errantes, as nuvens e o rosto alegre das lavadeiras.

---

<sup>215</sup> Ernesto Rodrigues (1999:166) enquadra esta narrativa, datada de 1862, na produção novelística de Júlio Dinis, bem como «Uma Flor de Entre o Gelo» (1864), cuja publicação é assinada por Gomes Coelho.



Pela encosta entrelaçavam os ramos vigorosos carvalhos seculares, cujo tronco rugoso e carcomido revestiam as heras e os musgos; de espaço a espaço, cortava o caminho um destes gigantes derrubados, nutrindo dos restos já sem vida a vegetação nascente que lhe rompia do seio; os algares da corrente, ocultos por um denso tecido de fetos, de giestas e de tojos, denunciavam-se apenas pelo ruído da água, descendo no leito pedregoso; ouvia-se o rastejar do réptil, fugindo ao rumor das passadas, mas difícil seria igualmente percebê-lo entre as folhas soltas e crestadas que alastravam o chão.

Em cima, na planura onde conduziam os tortuosos caminhos que ladeavam a colina, erguia-se de entre a espessura dos álamos sussurrantes uma pequena capela que, sustentando a cruz sobranceira às franças das mais elevadas árvores, parecia estender a todas as várzeas e povoados que dominava dali, a influência salutar e benéfica desse símbolo de redenção (Dinis, 1980:212-213).

Este trecho prova a teoria de Émile Zola (1881), quando afirma: «La poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction. Chaque fait, à chaque heure, a son côté poétique et superbe».

Entre os dois primeiros parágrafos e os restantes instaura-se um acentuado e progressivo contraste que abre alguns percursos possíveis de leitura. No primeiro parágrafo, patenteia-se, desde logo, uma nota romântica, evidente na preferência pela estação outonal, na esterilidade e passividade da paisagem, na ausência de cor e no predomínio da sombra. Sobressai, além disso, o sentir melancólico, que se conjuga com os restantes elementos.

É justamente este sentir que age sobre os objectos, dotando-os de uma existência humanizada que na sua essência não possuem. Tal acontece, por exemplo, na percepção do carvalho, cuja dimensão se agiganta, fruto dessa sensibilidade particular. O produto da imaginação é, pois, essa imagem gigantesca que se avoluma e alimenta com os seus restos a vegetação que cresce, retirando a sua seiva vital da morte da árvore.

Deste modo, a imaginação age sobre outros objectos à partida «fixos e mortos», como os álamos, os choupais ou os arroios. Partindo deste postulado, o lirismo entrelaça-se

com a narrativa, na medida em que o objectivo parece «treat things not as they are... but as they seem to exist to the senses, and to the passions» trabalhando «in the spirit of genuine imagination». Neste sentido, a personificação atinge a condição do «highest achievement of poetic imagination» (cf. Abrams, 1976:289; 292; 299).

A proposta apresentada não significa porém um distanciamento absoluto dos referentes, antes admite «that our perception of the sensible world consists partly of elements reflecting things as they are, and partly of elements which are merely ‘ideas in the mind’ without ‘likeness of something existing without’» (Abrams, 1976:63).

A acumulação de recursos expressivos transforma esta passagem num belo excerto de prosa lírica. A personificação é, sem dúvida, dominante «desmaia o azul nos céus», «o verde das selvas empalidece», «numerosos bandos de andorinhas intimidadas», «onde lhes sorrisse ainda a Primavera», «Arroios [...] despenhando-se ruidosos», «os álamos sussurrantes». A par desta figura, surgem o animismo («corriam impetuosas nas levadas as águas») e as abundantes metáforas («a folhagem seca que crepita», «uma amplíssima e vicejante bacia», «em mosaicos de verdura», «choupais a banharem-se na água», «os arroios serpeando por entre a relva [...], despenhando-se dos açudes», «denso tecido de fetos»). Por vezes, as metáforas configuram belas imagens, como em «a vegetação nascente que lhe rompia do seio» e em «folhas secas soltas e crestadas que alastravam o chão». A enumeração perceptível em «prados extensos, veigas, devesas, choupais», a que se conjuga, outras tantas vezes, a comparação «parecia estender a todas as várzeas e povoados, que dominava dali, a influência salutar e benéfica desse símbolo de redenção», «ascribe humanity to nature» (Abrams, 1976:291).

A humanização da paisagem, decorrente da conjugação destes artifícios expressivos, permite concebê-la como mais uma personagem da narrativa, que põe à disposição das outras a saúde de que carecem e nela sobeja. Ressalta do conjunto uma afectividade notável, favorecida precisamente pela personificação e pelo animismo que se espriam ao longo do excerto.

*Grosso modo*, no terceiro parágrafo desenha-se, em resultado da selecção lexical, uma atmosfera de amenidade, de suavidade, apenas «manchada» por algumas notas. Entre os vocábulos que exprimem esta ideia estão «imensidão feliz», «espectáculo da natureza», «ameno», «graciosa», «amplíssima», «vicejante», «extensos», «umbrosos» e «alegre»; contribuindo alguns deles para a construção semântica da ideia de sublimidade da

paisagem<sup>216</sup>. A suavidade passa também pelas sonoridades dominantes, nomeadamente pela assonâncias em vogal aberta /o/ e /a/ («espraiando-se além em pequenos lagos, despenhando-se ruidosos dos açudes e ora a esconderem-se por trás [...]»), remetendo para ideias positivas. Porém este quadro depressa se começa a desvanecer, pois a recorrência à aliteração da líquida vibrante /r/ («a retratarem as rosas, as últimas borboletas errantes, as nuvens e o rosto alegre das lavadeiras») parece traduzir a aproximação de uma realidade difícil.

É no parágrafo seguinte que se acentua, incontornavelmente e por contraposição, uma negatividade expressa também com recurso à aliteração em /r/, neste caso evocando os ruídos que se fazem ouvir, ou melhor, «sentir» naquele espaço. As sensações auditivas dominam os dois últimos parágrafos, enquanto no anterior o sentido da visão proliferava comparativamente com o da audição. Efectivamente constata-se cada vez mais a propensão para «a notação rigorosa da percepção sensorial»<sup>217</sup>.

Abrir-se-á um parêntesis para evocar as funções da descrição apontadas por Philippe Hamon. Trata-se das funções preditiva e metonímica da psicologia ou do destino da personagem. A loucura<sup>218</sup> que atingirá o velho médico é perfeitamente aceitável dentro da configuração daquelas funções.

Os hóspedes das casas graciosas que ocupavam dispersamente a colina procuravam ali a redenção. Alguns doentes vinham ali em busca de saúde pelo contacto com a vegetação e ambiente salutareos. Os sentimentos de tristeza e melancolia a todos atingem por igual. De tal modo assim era que a própria natureza outonal parece configurar, de algum modo, esta simpatia de todos os elementos que ali se encontram. Assim se estabelecerá «entre le monde de la nature et de l'homme une nouvelle harmonie» (Peyre,

---

<sup>216</sup> Recomenda-se a este propósito a leitura do artigo de Paola Giacomoni (2005), cuja referência completa se encontra na lista bibliográfica.

<sup>217</sup> Óscar Lopes, na *História da Literatura Portuguesa* (Lopes e Saraiva, s/d.:691), formula a seguinte afirmação, resultante de mudanças que se começam a fazer sentir em consequência dos reflexos de um certo positivismo, agnosticismo, determinismo e de um surto doutrinal que se propaga na Europa: «Então, o gosto do facto preciso e limitado, da notação rigorosa da percepção sensorial, a preocupação de eliminar a participação subjectiva do observador transbordam para a arte e a literatura».

<sup>218</sup> Para saber mais sobre a importância da loucura no contexto do «Romantismo», consultar a obra de Henri Peyre (1971: 174-178). Na literatura produzida para tratar esta temática, num outro contexto, destaca-se uma obra profunda e rigorosa da autoria de Michel Foucault (1988), *Histoire de la Folie*, que procura estudar a percepção do conceito de loucura e as diversas atitudes face àquela doença mental ao longo dos tempos até à sua classificação do ponto de vista epistemológico, enquadrado no âmbito da medicina psiquiátrica. Há ainda a acrescentar outros estudos dedicados pelo mesmo autor à loucura, como sejam «Folie, littérature, société» e «La folie et la société». Ambos publicados no tomo II de *Dits et écrits*, em Paris, pela editora Gallimard.

1971:218). Na perspectiva de Ricardo Gullón, caberia aqui falar-se da simbiose entre o espaço e a personagem. Estas são as palavras que permitem a dedução anterior: «un paisaje [...] es un estado de ánimo y el estado de ánimo se refleja en el adjetivo [...] No es un espacio neutral, sino impregnado de un sentimiento derivado de las sensaciones que aquél suscita» (1980:51). Partindo da cogitação do narrador, aceita-se o juízo de Gullón, *mutatis mutandis*:

O cair das folhas, o desenflorar da relva, os gemidos das aves, e as sombras errantes que as nuvens projectam pelos campos, tudo parecia harmonizar-se tristemente com o cismar interrogativo do velho, com o suspirar do mancebo, com as lágrimas da donzela e com o abraço convulso da mãe, cingindo ao seio, num frenético movimento, as cabeças louras das crianças que lhe sorriam (Dinis, 1980:217).

Este local, povoado de memórias, tristes umas, outras mais alegres, grava-se na mente como o local onde se registaram demonstrações diversas do foro psicológico das figuras que nele se movimentaram. O interesse pela análise, expresso pela voz do narrador, que estabelece conexões entre o estudo psicológico e a necessidade de descrição do lugar, filia-se já na escola naturalista:

[...] Ter-se instituído um profundo estudo psicológico e a mais perfeita análise dos afectos que dominam a existência do homem.

Por mais de um motivo se tornava pois curioso o lugar, onde as exigências da narração me obrigaram a transportar imaginariamente o leitor (Dinis, 1980:219).

Precisamente em mais um destes dias de Outono, o narrador parte de uma descrição idílica, se bem que tocada por uma nota dissonante, eventualmente aquela que

torna aceitável a existência de uma significado mais profundo, abaixo da superficialidade da «visible nature»<sup>219</sup>, para introduzir na narrativa a personagem Jacob e a sua história:

Rompera alegre a madrugada de um dos mais belos dias do Outono.

O orvalho gotejava ainda das folhas das árvores sacudidas pela brisa matinal, e as gotas límpidas e oscilantes pareciam metamorfosear-se em rubis, safiras e esmeraldas, ao refractar os raios da luz solar.

Era encantador o aspecto da colina naquela manhã; semelhava à donzela que, brincando, desenfiou o seu colar de brilhantes e os soltou em desordem pelos cabelos, pelo seio e pelo regaço, donde, ao menor movimento, lhe rolam até caírem ao chão.

Os primeiros calores do dia erguiam já dos vales o sendal de névoas que os envolvera, e, dissipando-as na atmosfera, temperavam de tintas mais suaves o azul-escuro do céu.

Sobrepostas às serranias que limitavam o horizonte, divisavam-se grandes massas de nuvens, cujos reflexos à luz oriental lhes davam a aparência dos altos gelos que coroam as cristas das montanhas.

Iludidas por estes simulacros de primavera, as próprias plantas pareciam renascer. A seiva afluía-lhes de novo aos ramos despidos e, desenvolvendo-lhes os botões enfeitava-as de flores, e os insectos, surgindo uma vez ainda do letargo incipiente, adejavam em torno à corola humedecida que lhes patenteava os nectários.

Sorria a natureza ainda, mas havia o quer que era meigo e melancólico naquele sorrir. Eram como as alegrias plácidas do enfermo,

---

<sup>219</sup> Graeber (2008:90), referindo-se à ideia de natureza que se cristalizou primeiramente em textos descritivos não ficcionais de escritores como Bernardin de Saint-Pierre e Senancour e só mais tarde se fixou na esfera romanesca, sustenta que «In Romantic prose fiction, the synonymously employed terms nature and landscape are as varied as the topographies depicted, but generally they are based on a common understanding. Authors do not strive for a mimetic reproduction, they see nature as mainly related to human sensations, and they assume a deeper meaning below the surface of visible nature».

vítima de uma doença fatal, a quem a mais efémera remissão faz conceber os prazeres da convalescença, mas sem que o possa iludir.

Ameaças permanentes no meio desta tranquilidade geral, eram, no horizonte, as nuvens, como aguardando só por um sinal para invadirem o espaço, e um rumor longínquo e monótono que de quando em quando os ventos traziam aos ouvidos, como o grito de fera aprisionada – a voz profética do mar pregoando tormentas durante a bonança que momentaneamente reinava.

A vida do campo manifestava-se toda nas eiras e nos celeiros onde se entesouravam as riquezas do lavrador.

Risos, cantares, vozerias confusas, com que por toda a parte na planície se acompanhavam os diferentes trabalhos das colheitas, chegavam, como mal distinto burburinho, ao alto da colina, onde em compensação reinava o silêncio solene e imponente, silêncio, não absoluto porque falam os bosques e as torrentes, porque falam as aves e os insectos; mas em que se não ouve a voz humana – o silêncio da solidão (Dinis, 1980:219-221).

O quadro que traduz o despertar de um novo dia de Outono é belíssimo e poético. Em consonância com o que se disse diversas vezes, a narrativa volta a ser invadida por tonalidades líricas. A comparação das «gotas límpidas e oscilantes» que «pareciam metamorfosear-se em rubis, safiras e esmeraldas», tornam evidentemente mais expressivo este excerto, elevando aqueles elementos à condição de preciosas subtilezas. De seguida, identifica-se a colina com a imagem de uma donzela que, ao brincar com um colar de brilhantes o vê espalhar-se desfeito pelo seu corpo. Note-se a forma como se humaniza este quadro vivo da natureza. Mais adiante, surgem novas imagens: «os primeiros calores [...] temperavam de tintas suaves o azul-escuro do céu», «altos gelos que coroam as cristas das montanhas». As metáforas acumuladas marcam também presença: «aos ramos despidos», «revestia-as de folhas», «a seiva [...] enfeitava-as de flores», dando corpo a uma bela imagem, contribuindo ainda para a humanização da paisagem. A comparação ocorre mais duas vezes: «divisavam-se grandes massas de nuvens, cujos reflexos à luz oriental lhes

davam a aparência dos altos gelos», «as próprias plantas pareciam renascer». Seria incorrecto omitir a referência à presença da personificação patente em «Iludidas por estes simulacros de primavera, as próprias plantas», «falam os bosques e as torrentes, porque falam as aves e os insectos». Caberia ainda a análise deste excerto na sua dimensão simbólica, porquanto vários elementos funcionam como indícios que vão alertando o leitor para a possibilidade de algo correr menos bem ao longo da narrativa. Na produção literária alemã é frequente, como já se referiu, assumir-se a presença de um significado profundo cuja existência se encontra para lá dos fenómenos visíveis, cabendo ao escritor mostrá-lo ao leitor (Mckusick, 2005:96). Atente-se nas «grandes massas de nuvens» que ameaçam aquele dia de Outono que parece primavera, remetendo para uma outra ameaça maior e que acabará em desgraça: o amor de Jacob pela sua paciente. As plantas «iludidas» identificam-se com o próprio médico atraído pelo amor extemporâneo. O sorriso da natureza era «meigo e melancólico», podendo ser transposto para a melancolia que se abateria sobre Jacob em breve. As alegrias da natureza são comparadas às do enfermo que, vítima de uma doença fatal, não lhe poderá escapar. O doente neste caso é o próprio médico que, por momentos, acredita na possibilidade da correspondência amorosa. Porém, a constatação da verdade, que não aceitará, conduzi-lo-á à loucura. Às nuvens, que a qualquer momento invadirão o espaço, se junta ainda o «rumor longínquo e monótono», trazido pelos ventos. Comparado à voz profética do mar patente<sup>220</sup>, este rumor seria a advertência que o médico não soube interpretar a tempo, acabando por se deixar enredar numa admiração e amor profundos por alguém que não poderia, de modo algum, corresponder-lhe.

A nota dissonante, que vai marcando presença constante, relativamente ao fundo idílico do quadro, traduz a idiossincrasia de Jacob, perturbado e impacientado, naquela manhã de Outono, pelos seus pensamentos: «Uma profunda preocupação de espírito revelava-se-lhe nas rugas mais acentuadas que lhe sulcavam longitudinalmente a fronte» (Dinis, 1980:224). A agitação é acompanhada não apenas pelas mudanças fisionómicas, mas pela expressão corporal e vocal: «Às vezes soltavam-se-lhe do peito, que se elevava em agitação febril, suspiros mal reprimidos; e os punhos cerravam-se-lhe em contracções nervosas; outras, um profundo desalento abatia-lhe a fronte e os braços descaíam-lhe como

---

<sup>220</sup> Recorde-se a importância que o mar tem em obras como *A Mensagem*, de Fernando Pessoa, e não será difícil associar profecia a impulso para concretizar a acção, se a interpretação for realizada de forma adequada.

desfalecidos ao lado do tronco» (Dinis, 1980: 224-225). A descrição de comportamentos diversos prossegue, assinalando incontestavelmente a perturbação e ansiedade que dominam o médico, facto aliás perceptível para todos os que o tinham como dotado de considerável imperturbabilidade, em situações sensíveis e quantas vezes extremas. De forma singular se faz a transição do espaço exterior para o interior da personagem, cabendo esta alternância de espaços aos movimentos interiores da personagem, como reportam Roland Bourneuf e Réal Ouellett (1976:140), em *O Universo do Romance*, em relação à personagem Emma, da obra *Madame Bovary*, mas perfeitamente ajustada à situação em causa. A poetização resulta neste caso, sobretudo, da acumulação sucessiva de imagens, em consonância com o que defende Jean-Yves Tadié<sup>221</sup>, em *Le récit poétique*.

A linguagem do silêncio merece também atenção, porquanto se instaura uma evidente oposição entre a «poética do silêncio»<sup>222</sup>, dominante no alto da colina, e a dos ruídos associados à vida, ao trabalho e progresso da planície. Por extensão, é plausível aliar o silêncio à ausência destas actividades e da acção humana que as origina, e ainda à passividade como prenúncio de morte física ou espiritual. Por isso, se designa sinteticamente o silêncio da solidão, em que afinal acabará por cair o médico. Este silêncio da solidão prefigura o isolamento a que a loucura acabará por condenar o médico, enclausurado por um preconceito questionável se se analisarem os sinais de loucura apontados pelo médico do hospício, responsável pela avaliação do dr. Jacob. Estes sinais, tidos como sintomáticos de loucura para o médico, encaixam numa lógica que ele desconhece, por não ter acompanhado o processo do homem que avalia.

Ainda neste mesmo «romancezinho», como o apelidaram Egas Moniz (1924) e Liberto Cruz (1989; 2002), o motivo permite estabelecer a oposição entre o volver cíclico da natureza, pelo avançar das estações, dotado de permanente renovação, e o ser humano que caminha inexoravelmente para a degradação, a consumpção. Valentina dedicara-se, espiada pelo médico judeu, a dar vazão aos sentimentos que a dominavam, usando como papel de escrita a parede da capela, edifício que integrava o primeiro lugar ameno desta obrinha. O termo «obrinha» não encerra qualquer carácter pejorativo, ao contrário do que poderá parecer. O texto lírico patenteia, pois, esta reflexão sobre a condição humana, com

---

<sup>221</sup> Cf. Jean-Yves Tadié (1994:51): «La description est aussi un lieu de la rhétorique: pas seulement parce qu'elle en constitue une figure classique, mais parce que les images s'y condensent».

<sup>222</sup> Quanto à importância do silêncio na literatura portuguesa, será recomendável a leitura de «Linguagem poética, caminhos do dizer. Entre a música e o silêncio», de Rosa Maria Goulart (1990:114-126), sobretudo no momento em que a autora utiliza a expressão que abre a presente nota.



intensas notas românticas. Atente-se nas estâncias para, conseqüentemente, se constatar esta evidência:

Fugi: andorinhas; em mais longes plagas

Buscai outras praias, florestas e céu.

Que é triste o bramido que soltam as vagas,

E um vento pressago nos bosques gemeu.

Fugi, namoradas das flores e estrelas,

Olhai: estes campos sem flores estão,

E cedo os espaços, à voz das procelas

Sinistros, cerrados, sem luz ficarão.

Fugi, apressai-vos, alados viajantes,

Em bandos ligeiros os mares cruzai.

Por outros países, por selvas distantes,

Mais flores e aromas, mais luz procurai.

Deixai estes montes de neve c'roados,

As selvas despidas, e as folhas sem cor,

As grossas torrentes e os troncos quebrados

E os vales cobertos do denso vapor.

E quando, mais tarde, na verde campina

As rosas voltarem com viço a florir.

E as serras, despidas da intensa neblina,

Virentes, formosas se virem surgir;

E quando deslizem na praia arenosa

Mais lentas, mais brandas, as vagas do mar

E das laranjeiras de copa frondosa

Caírem as flores no chão do pomar;

E quando fugirem, informes, pesadas,

As nuvens sombrias que se erguem do sul,

Correndo dispersas e em flocos rasgadas

Nos plainos imensos de um límpido azul:

Voltai; nova quadra de amores vos chama,

Dos climas distantes p'ra estes parti;

Então tudo é vida, já tudo se inflama,

Há luz, há perfumes, faltais vós aqui!

Voltai, que de novo serão florescentes

As selvas, os prados, o monte, os vergéis;

Quietas as brisas, as águas dormentes

Nos lagos tranquilos de novo vereis.

Só eu, que vos sigo com vistas saudosas

Ao vosso desterro, dos mares além,

Já quando no prado brotarem as rosas,

Talvez não reviva co'as rosas também.

Ai, não, não revivo, que o vento do Outono

Gemendo angustiado nas brenhas do val,

Convida-me ao leito do plácido sono

E as nébias entoa no meu funeral.

Eu morro! Na chama do sol que declina

Bem sinto o presságio dum próximo fim.

Se um dia voltardes à nossa colina,

Ó doces amigas! Lembrai-vos de mim;

Daquela que, triste, vagando no olmedo

O adeus da partida vos veio dizer.

Quem sabe das campas o oculto segredo?

Talvez vossos cantos eu possa entender.

Talvez que, ao ouvir-vos a queixa sentida

Quebrando das noites a triste mudez,

À sombra dos cedros da escura avenida

Acorde, a escutar-vos ainda uma vez (Dinis, 1980:236-238).

Esta poesia intitulada «Andorinhas», segundo Egas Moniz<sup>223</sup> e de acordo com um manuscrito encontrado e analisado pelo biógrafo, teria surgido inicialmente em «O Canto da Sereia», se bem que ligeiramente diferente. Nota ainda o estudioso que esta poesia teria como ponto de partida uma outra apresentada num manuscrito, intitulado «Scenas e retratos de família», que aquele julga constituir a base do romance *A Morgadinha dos Canaviais*<sup>224</sup>.

As primeiras quatro estâncias dão voz às advertências feitas por Valentina às andorinhas. A insistência na fuga, no abandono do lugar, manifesta-se no tom imperativo patente nas formas verbais que abrem as estrofes, «fugi», repetida três vezes, e «deixai», ocorrendo esta apenas uma vez. Esta partida justifica-se em consequência de um conjunto de circunstâncias: por um lado, a ausência de flores e de luz; e, por outro lado, a presença de uma paisagem agreste («montes c'oroados de neve», «selvas despidas», «folhas sem cor», grossas torrentes», «troncos quebrados» e «vales cobertos de denso vapor»). As andorinhas devem abalar para procurarem outras paragens que possuam o que aquelas não têm: «selvas distantes», «mais flores e aromas», «mais luz». As três estrofes seguintes apresentam num tempo futuro a coexistência de determinadas condições: o florescimento das rosas na campina, o reverdejar das serras, a acalmia das vagas, a queda das flores das

---

<sup>223</sup> Egas Moniz (1924:219) afirma peremptoriamente que «A interessante poesia *As Andorinhas* vêmo-la pela primeira vez no *Canto da Sereia*, um pouco diferente especialmente na parte final, que foi depois ligeiramente acrescentada».

<sup>224</sup> É da seguinte forma que o biógrafo (Moniz, 1924:186) de Júlio Dinis se refere a este assunto: «O manuscrito acaba aqui. Apenas mais dois versos da segunda oitava, que não vale a pena transcrever, mostra que ele está incompleto. Esta oitava recorda um pouco uma quadra da poesia *As Andorinhas*, a que faremos, num dos próximos capítulos, mais larga referência [...] Talvez nascesse neste incompleto poema a ideia inicial da interessante poesia que foi escrita nessa época, como demonstraremos».

árvores frondosas, o desaparecimento das nuvens deixando o céu azul límpido. Enfim, reunidas estas condições, nas duas estâncias seguintes e em consequência das referidas circunstâncias, impõe-se o regresso das andorinhas. Este patenteia-se na anáfora «voltai» que abre as duas estrofes. A força e vitalidade da natureza, sintetizadas exemplarmente, aguardam assim o retorno das aves. Diante desta certeza manifesta-se de imediato uma incerteza: a capacidade de Valentina persistir viva. Ainda que a natureza se renove, nada garante que a personagem sobreviva («Talvez não reviva»). A dúvida transforma-se na estância seguinte em certeza, traduzida emotivamente na expressão «Ai, não, não revivo». E, se nesta estrofe a presença da morte se faz sentir tenuemente, na seguinte impõe-se cruelmente: «Eu morro!», suplicando às aves que a retenham na memória: «Lembraí-vos de mim!». A intensa emotividade traduz-se ainda na possibilidade de, quem sabe, já morta, poder ser despertada do sono eterno pelas aves para escutar as suas queixas. O estado de espírito não parece determinar a evolução cíclica da natureza; pelo contrário, esta mantém-se alheia à trajectória da vida humana, ainda que caminhe para o seu termo.

Em «O Canto da Sereia»<sup>225</sup> nem uma única vez se patenteia o *locus amoenus*, ao invés disso, vários são os momentos em que assoma o *locus horrendus*, aliado à crença na existência das sereias, matizado de tonalidades românticas, considerado na expressão de Francisco José Viegas (1987:13) «excessivo [...] pelas marcas românticas presentes». Não deixa ainda assim o mesmo autor (Viegas, 1987:13) de classificar esta obra como «um dos mais significativos contos de Júlio Dinis». A recorrência de tonalidades românticas poderá ter contribuído, na opinião avisada de Óscar Lopes (1998:12), para a consideração desta novela<sup>226</sup> como «um dos textos mais românticos».

O primeiro momento em que se manifesta o *locus horrendus* ocorre pouco depois de Pedro anunciar a João Cabaça, que confessava a sua crença em sereias, a experiência que vivia havia dias na praia do Furadouro – a audição de uma voz que supunha pertencer a uma sereia. Atente-se na forma como o narrador o desenha:

A praia estava, enfim, completamente deserta. O vento tinha virado a oeste. Nuvens cada vez mais negras e grandes como montanhas,

---

<sup>225</sup> Egas Moniz (1924:234) indica o ano de 1863 como o da feitura do romance, então inédito.

<sup>226</sup> Note-se a oscilação terminológica patente nos textos de diversos estudiosos. Francisco José Viegas considera «O Canto da Sereia» como um conto, ao passo que Óscar Lopes entende o mesmo texto como uma novela.

levantavam-se do ocidente, semelhantes a informes monstros marinhos, surgindo do seio das águas. Bandos de aves aquáticas ora baixavam o voo ligeiro até roçarem com as asas pela superfície das ondas, ora se erguiam a perderem-se de vista no espaço nebuloso, onde por algum tempo volteavam em curvas complicadas; depois soltando gritos agudos e lastimosos, desciam de novo em parábolas de extensa curvatura, para colherem do oceano a presa que com o olhar penetrante haviam descoberto da altura em que se libravam.

Por toda aquela imensa amplidão de água nem uma vela, nem um pequeno barco sequer; na longa planície de areia que forma esta povoação da costa (Dinis, 1971:24).

Esta paisagem comunga de certa inquietação e solidão que invadem Pedro, frutos também, ao que parece, da sua imaginação. O universo das personagens integra uma verdade que não encaixa na realidade do leitor, que assiste à desmistificação da proveniência daquela voz que Pedro julga pertencer a uma sereia. O sobrenatural é fruto da mente da personagem que cria um segundo cosmos, não se limitando esta produção linguística à imitação do mundo dos sentidos, mas à invenção de um outro mundo. Assim, a sereia não tem existência real, esta decorre de uma transferência do plano do possível, do verosímil, assim compreendido pelas personagens, para a condição de realidade<sup>227</sup>.

O espaço transforma-se: inicialmente prevalece o silêncio, o estatismo, mas rapidamente se encontra dominado pelo movimento. Este movimento transfigurador é identificado por Ricardo Gullón (1980:60), ao analisar a obra de Valle-Inclán: «Espacio del sopor subitamente transfigurado: del estatismo al movimiento: “Formas, sombras, luces se multiplican trenzándose, promoviendo la caliginosa y alucinate vibración oriental que resumen el ópio y la marihuana”».

Pedro, contrariando as directrizes de João Cabaça, é apanhado pela noite na praia. A melancolia e a tristeza invadem o espírito deste homem, que além do mais se tornara agoirento, interpretando, em função da sua subjectividade, alguns indícios que a própria natureza se encarrega de lhe fornecer. É assim que aparentemente em resposta às

---

<sup>227</sup> Abrams (1976:265-285) analisa a questão da verdade/ falsidade poética com algum detalhe, sendo, pois, a sua obra meritória de uma leitura atenta.

apreensões que o invadem, se ouve a voz feminina que despertou a paixão naquele coração. A figura feminina invoca um *locus horrendus* ao evocar a tempestade:

«Vinde! Soprai furiosos,

Ventos de tempestade!

Ergue-te, majestade!

Ergue-te, ó vasto mar!

Passai, legiões de nuvens!

Velai o céu de estrelas!

Ó génio das procelas!

Vem, quero-te saudar!

«A luz fatal do raio

Guie o meu barco apenas!

E rujam como hienas

As vagas ao redor...

Pairem, nos ar's fatídicos

As aves de carnagem.

E cave-se a voragem

Com súbito fragor!

«Surjam do fundo abismo

Os pavorosos vultos

Dos náufragos sepultos

Dos mares da amplidão!

Responda à voz das águas

Frementes, agitadas,

O silvo das rajadas,

Os brados do trovão!

«Do arcanjo de extermínio

O gládio chamejante

Ostente-se radiante

De ameaçadora luz!

Da tempestade às fúrias

Assistirei sorrindo,

E bradarei: «Bem-vindo!»

Ao génio que a conduz!

«Bem-vindo, sim, que eu sinto

No seio, mais violenta,

Uma cruel tormenta,

A luta das paixões!

Procuro o mar furioso



Como um seguro asilo!

Arrosto-o, e não vacilo

Das ondas aos baldões (Dinis, 1980:46-47)!

Do que ficou escrito facilmente se deduzirá que esta evocação da tempestade confere maior intensidade aos sentimentos do sujeito de enunciação, pois esta natureza agreste, ainda assim, não se aproxima do tumulto que invade o íntimo da figura que o procura como seio protector ou «asilo», eventualmente mitigador, se tal fosse possível, do drama que o atinge, melhor dizendo, da «cruel tormenta» que mais não é do que a «luta de paixões» que invadem a sua alma.

O facto é que a natureza parece responder afirmativamente a esta evocação e, à semelhança daquele tumultuoso coração, elevar-se em densidade de turbacão e acabar por causar a morte de Pedro. O agoiro acaba por se materializar na morte do jovem, decorrente de um definhamento progressivo que a paixão por aquela mulher lhe havia provocado. O desejo de harmonia entre o mundo interior da cantora e o mundo exterior intensifica-se através da presença acentuada do modo imperativo, associado ao campo lexical da tempestade. A natureza não é, neste caso, «benevolente», o seu poder destrutivo» materializa as «paixões agitadas» que afligem Pedro e a cantora. É curioso registar que esta natureza constitui para as personagens, ainda que paradoxalmente, um conforto. As emoções, enquanto «individual sensations and thoughts», impedem «the view on the essence of nature» por parte das personagens, como deixa perceber Graeber (2008:99).

As ideias preconcebidas a propósito do romance *Uma Família Inglesa*, apontado, por muitos, como uma experiência única de romance urbano de Júlio Dinis, tornariam expectável, *a priori*, a inexistência do lugar ameno naquela obra. A pesquisa encetada para confirmar esta teoria revelou-se gorada, pois, na verdade o *locus amoenus* patenteia-se, contra todas as expectativas, ou talvez não, neste romance.

Percorrem-se diversos capítulos sem que surja um lugar ameno, seja sob a forma de *topos* ou de motivo, até que finalmente, no capítulo XII, Carlos conduz o leitor até um espaço ameno.

Lídia Ribeiro (2007:140), no estudo dedicado às representações das vivências interiores na narrativa de Júlio Dinis, dedica algum tempo ao estudo das deambulações e

cogitações no espaço exterior, integrando este passeio de Carlos pelo campo como um dos exemplos de deambulações. Note-se, mais uma vez, a presença de uma personagem que deambula, situação propícia à introdução de uma descrição, segundo os preceitos consagrados por Philippe Hamon e já referenciados neste trabalho<sup>228</sup>. O espaço exterior é considerado pela estudiosa um ponto de partida para as cogitações da personagem, nele residindo a «génese pré-consciente dos [nossos] actos»<sup>229</sup>.

A personagem enceta, pois, uma jornada inusitada, uma vez que nunca antes Carlos havia escolhido aquelas paragens para as suas excursões. Paralelamente a esta viagem no espaço, a personagem enceta uma viagem interior, em que se apresenta ao leitor como guia, através dos meandros dos pensamentos que lhe vão ocupando a mente nesse dia. A personagem caminha entre árvores e campos, «internou-se por pinhais e campos», avistando, por um lado o mar e o horizonte que se desenha amplo à sua frente («A vastidão do mar, o horizonte amplíssimo»); e por outro, as montanhas, por onde as cataratas de água tomam caminho na descida até ao vale. Quer o mar, quer as montanhas abrem caminho à sublimação<sup>230</sup> destes espaços. No caso concreto do mar, o nome «vastidão» e o adjetivo «amplíssimo» contribuem significativamente para essa dimensão. Mas veja-se o texto que transmite o que a personagem vai contemplando ao longo do percurso realizado:

Saiu enfim, sem saber para quê nem para onde; em vez de procurar os centros de reunião mais concorridos, e onde de ordinário, se fazia ver e ouvir, mudou de rumo, deixou-se ir ao acaso e, passado tempo, caminhava por entre os pinhais, que orlam a parte ainda não edificada da rua da Boavista.

Nos seus hábitos de vida, essencialmente urbana, eram tão raras as ocasiões de se ver assim entre árvores e fora do povoado, principalmente àquelas horas do dia, que o facto estava-lhe causando uma impressão singular.

---

<sup>228</sup> Cf. secções 7.1, 7.2 e 7.3.

<sup>229</sup> A expressão surge pelas palavras de Óscar Lopes (1984:24) ao negar a Júlio Dinis o papel de precursor na psicanálise freudiana, que lhe havia sido concedido por Egas Moniz.

<sup>230</sup> Paola Giacomoni (2008:111) cita Rousseau a propósito da importância de ver, mas também de sentir, concretizando, dando corpo à ideia de «ir além da natureza». É a paisagem montanhosa que atrai a atenção do escritor francês: «[...] le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel qui ravit l'esprit et les sens».

Parecia-lhe um mundo novo; e ali, a dois passos de casa!

Internou-se por pinhais e campos, até perder de vista a estrada. Parou enfim. Num estado moral, como o de Carlos naquela manhã, não são necessários os grandes espectáculos da natureza para incitarem o pensamento a uma dessas divagações, a que anda tão sujeito o dos poetas.

A vastidão do mar, o horizonte amplíssimo, que se descobre do alto das montanhas, o fragor da catarata, que se despenha no vale, subjugam e obrigam a meditar até os menos propensos a contemplações abstractas.

Haja porém um fermento de poesia no espírito de qualquer homem, ou tenha-se apoderado dele a melancolia, que é uma poesia também, e menores causas bastarão para se produzirem efeitos maiores.

O caminhar do insecto ou o rastejar do verme por entre as folhas secas do chão, a lande, desprendida do ramo, e arrebatada na corrente, o raio do sol, que vai colorir a maravilhosa teia que a aranha teceu nas tojeiras, nas praias o movimento de expansão das actínias, ou rosas-do-mar, esses verdadeiros forçados das fragas, e outros iguais fenómenos, sem importância para quem os vê com ânimo distraído, são já alimento bastante para fantasias mais apuradas.

Carlos tinha a imaginação predisposta para estas impressões subtis, e, como raras vezes se sujeitava a elas, recebia-as agora com duplicada intensidade (Dinis, 1999c:140).

O narrador mostra a mudança de percurso que instaura um abrupto afastamento entre Carlos e as restantes personagens, com as quais naturalmente antes se reunia. Confere a esta alteração de rumo um papel particular, dir-se-ia, exclusivo, em contraste acentuado com a opção partilhada com a companhia habitual. O acaso acaba por colocá-lo entre os pinhais, que se reconhecem como hipónimos das árvores. O narrador prepara a viagem de (re)construção da identidade da personagem através do meio em que o situa, funcionando como elementos introdutórios as árvores. A personagem alcança por este meio uma capacidade que lhe fora vedada pelos hábitos vulgares da vida quotidiana. Se até agora a

«cegueira» o dominava, neste momento é capaz de «ver» as árvores e esta experiência impressiona-o («causando uma impressão singular»). Carlos dá o primeiro passo para o conhecimento de um «mundo novo», acessível apenas a alguns eleitos. Para trás fica um espaço - o urbano - que o mantinha até agora enredado numa teia e com ele fica enterrada a sua vida passada, porquanto a partir deste momento ele não voltará jamais a ser o mesmo Carlos.

É curiosa a descrição de dois espaços – cidade e campo - em confronto, mas também em complementaridade<sup>231</sup>. Fernando Duarte (1963:199) reporta-se a esta questão do seguinte modo:

Quem é o verdadeiro protagonista de «Uma Família Inglesa»? – Carlos? A Família Whitestone? Ou o Porto, não tanto o Porto dos ingleses, mas o Porto-cidade, porque a família de Manuel Quintino é ali tão importante como a de Mr. Whitestone, e a sua casa um dos dois centros planetários do romance, o qual, em perfeita conjugação com o outro, equilibra maravilhosamente o universo limitado, estável e coerente deste romance. Entre as duas casas reina o espaço, e o espaço é a cidade, que acaba de sobrepor [sic] tão completamente à intriga que o leitor fica com a impressão de que «Uma Família Inglesa» é primeiro o romance do Porto [...].

O narrador recusa a necessidade de «grandes espectáculos», mas a verdade é que não se coíbe de aduzir um exemplo. Ao associar a conexão entre um grande espectáculo e a poesia, e paralelamente a expressão de sentimentos a «grandes espectáculos», o narrador abre caminho à intrusão de ambos na narrativa. Carlos recolhe de forma particular as impressões que a natureza lhe comunica e por essa razão a «alma solitária do poeta» terá a oportunidade de aceder à revelação de «mundos desconhecidos»<sup>232</sup>. Pouco tempo decorrido, avista-se pelos olhos do narrador o seguinte quadro:

---

<sup>231</sup> Ricardo Gullón (1980:50), em *Espacio y novela*, refere-se a esta complementaridade, nas obras de Miguel Unamuno: «Ciudad y campo, espacios complementarios, le dan la posibilidad de descansar en el segundo de los deseos y del desasosiego de la primera».

<sup>232</sup> Eduino José Orione (1998:40), ao justificar o modo como o escritor romântico submete o espaço a uma forte idealização, estabelece uma conexão profunda entre a solidão do romântico e a descoberta de mundos desconhecidos, como se pode verificar na transcrição das suas palavras: «O romântico é só.

Era pelas três da tarde de um dos mais formosos dias, que nos pode conceder Fevereiro. Havia no campo aquela frescura, aquele renascer de vida que, após longos dias de chuva, traz um dia de sol claro. O céu não tinha uma nuvem nem lhe empanava o azul o véu transparente das nebrinas. Os pinhais estavam silenciosos, como se, julgando-se já na Primavera, se tivessem calado para escutar as aves; o vento, de débil que era, mal podia agitar as folhas movediças das árvores que o Inverno respeita. Era tal a serenidade da tarde, que o fumo das casas rústicas subia ao ar lentamente, em colunas direitas, sem que uma viração as quebrasse, e só muito alto se dissipava na atmosfera (Dinis, 1999c:140-141).

É curioso notar os tons virgilianos de que se reveste esta descrição. A plasticidade da imagem virgiliana da *écloga I*<sup>233</sup> aviva-se de imediato na mente do leitor. O fumo que sobe saindo das chaminés das casas afigura-se o mesmo. Em relação às imagens virgilianas do entardecer, Jose Gonzalez Vasquez (1980:128) ressalta que «sugieren una invitación a la quietud y al descanso o, que es lo mismo, una invitación al optimismo esperanzado de la creencia en un mañana mejor». Gaston Bachelard (1998:84) acrescenta que a felicidade de quem habita a casa se torna visível na «fumaça [que ] brinca delicadamente acima do telhado». A quietude, o optimismo traduzem-se exemplarmente na expressão «Era tal a serenidade da tarde». Seguindo ainda o raciocínio de Bachelard (*ibid.*), segundo o qual «Toda grande imagem simples revela um estado de alma», não será difícil aceitar que a serenidade do local representa metonimicamente a serenidade que envolve o protagonista.

Carlos, perfeitamente enlevado por este cenário, reflecte sobre a futilidade dos locais que frequenta, em profundo contraste com as impressões despertadas por aquele lugar. Efectivamente, é a própria personagem quem reconhece poderes balsâmicos ao espaço, à medida que se vai embrenhando no pinheiral. O narrador admite até que no domínio psicológico a personagem sofreu transformações inegáveis, explícitas aliás na

---

Solitário, ele procura um confidente: a natureza. Ela é, por isso, um espaço privilegiado que acolhe a alma solitária do poeta, e que revela-lhe também mundos desconhecidos. O romântico foge da cidade e se refugia no mundo natural, normalmente no campo. Tal idealização do espaço natural, movida por questões de cunho existencial, irá se desdobrar também em termos éticos e estéticos».

<sup>233</sup> Na *écloga I*, de Virgílio, pode ler-se: «et iam summa procul uillarum culmina fumant, / maioresque cadunt altis de montibus umbrae» (v. 82-83).

afirmação «Operou-se porém uma transformação nas suas ideias, que pareciam vogar, e à vela cheia, seduzidas pelas doçuras da vida de anacoreta [...]».

Helena Buescu (1997:140), referindo-se ao processo de transformação que Carlos sofre ao longo deste passeio, considera tratar-se de uma «evolução psicológica», tendo em conta que a personagem parte de um determinado estado e dele se vai distanciando. Esta interpretação é francamente plausível, não constringendo em nada a análise levada a cabo no presente trabalho. Não se afigura como aceitável a posição de quem, ainda que admitindo este processo de transformação, o desvalorize e o entenda como uma paródia<sup>234</sup>.

Várias são as ideias que perpassam aquele espírito, cuja constância é facilmente posta em causa, desde a incapacidade de confiar, como confidentes, nos amigos que supostamente mantém, passando pela hipótese de encontrar na «esfera feminina» alguém que eventualmente pudesse preencher os requisitos necessários a essa condição de confidente, abandonando esta ideia peregrina de seguida, para se concentrar num ideal de mulher que poderia, essa sim, ocupar o vazio deixado por amigos e amigas.

Admite Lucília Lobo (1946:48) ser esta a primeira manifestação explícita do contraste entre o viver citadino e o campestre que traduz nas seguintes palavras: «Pela primeira vez Júlio Dinis põe em contraste o viver deprimente e enlanguescedor da cidade com a vida pura e simples, que o próprio contacto com a natureza, nos está a indicar como verdadeira». Mckusick (2005:425), ao investigar a poesia de Wordsworth assinalará, tal como se sustenta para este caso, que «by living in proximity to wild and rustic landscapes, humans can reach their full potential, and become more truly themselves». Deste modo, não causará estranheza o facto de a natureza contribuir decisivamente para a formação do carácter da própria personagem. É estranho que a estudiosa, previamente citada, tendo-se mostrado excessivamente preocupada em demonstrar o amor de Júlio Dinis pela natureza, não tivesse associado a passagem à estética do *locus amoenus*.

É curioso constatar que no caso concreto de Carlos, como noutros, o *locus amoenus* contribui para traçar o perfil psicológico das personagens. Irwin Stern (1972:191) compreende a descrição como «categoria da fisionomia pela qual as acções do homem, a sua aparência e o seu meio, podem fornecer o seu retrato psicológico», o que sublinha essa

---

<sup>234</sup> Linda Egan (1994:68) julga tratar-se de «uma versão parodiada do passeio romântico na natureza». Quanto ao passeio de Manuel Quintino considera-o de igual modo uma oportunidade de parodiar o comportamento apaixonado de Carlos e Cecília.

funcionalidade da descrição, entendida especificamente neste contexto como *locus amoenus*.

Eventualmente, os comentários, formulados a propósito do passeio de Carlos, podem constituir um percurso de resposta à questão levantada por Fernando Duarte (1963:200): «[...] e porque havia a casa de Manuel Quintino surgir aos olhos de Carlos Whitestone num fundo idílico, de paisagem, num desses recantos de verdura de que Lawrence e sobretudo Gainsborough nos dão o expressivo fragmento nos seus quadros, onde, em face da profusão e da estudada desordem das ramagens, se perfila um casal de trajos elegantes e perfis aristocráticos?».

Carlos não é o único a entregar-se a divagações. A mente de Manuel Quintino mostra sinais de agitação, sempre que nela aflora a possibilidade de a filha se encontrar doente. Tendo imposto a Cecília, assim se chama a filha, a necessidade de se distrair, vê-se ele também forçado a fazer o mesmo. Com este intuito sai de casa para um passeio. Logradas são, no entanto, as tentativas de afastar da sua alma as preocupações que o afligem. Primeiro procura distrair-se na Ribeira do Porto, depois com a contemplação da Serra do Pilar, a que se segue o Carvalhinho e a Quinta da China. A última tentativa frustrada acontece com a introdução na narração da descrição idílica do Rego Lameiro:

Aí opera o Douro uma das suas súbitas e surpreendentes transformações. Expiram as colinas fronteiras de uma e de outra margem, interrompidas por um vale deliciosíssimo, onde a vegetação é mais abundante, mais povoadas as verduras, e onde se encorporam em riachos as águas escoadas dos próximos declives. Apreciam-se tão raros intervalos, em que o Douro, o severo Douro, sorri, como se aprecia um raio de alegria em rosto habitualmente carregado.

Neste sítio, alarga-se o leito das águas, diminui portanto a força da corrente delas, chegando, nas marés baixas, a permitir a formação de pequenos ilhotes de areia, para onde vão brincar as crianças dos pescadores. A tortuosidade das margens, furtando à vista o seguimento do rio, dá a este a completa aparência de um pequeno, mas pitoresco lago. Os olhos descobrem, de um lado, o extenso areal de Quebrantões, ao qual sucedem prados e lezírias sempre verdes, veigas fertilíssimas, arvoredos

espessos e, escondidas por o meio, as risonhas casas de algumas pequenas povoações campestres; adiante as quintas da Pedra Salgada, e através do véu azulado da distância, a aprazível aldeia de Avintes; do outro lado o palácio do Freixo com os seus torreões e balaustradas e as quintas e ribeiras de Valbom e Campanhã. E se é ao fim do dia, quando o sol doura todo aquele quadro, reflectindo-se afogueado nas vidraças voltadas ao ocidente, e a viração da tarde enfuna as velas brancas das pequenas embarcações do lugar, e o céu é azul e as águas límpidas, a paisagem compensa bem os privados de gozar as belezas mais celebradas por viajantes e poetas, as análogas das quais só a nossa cegueira nos não deixa às vezes ver a dois passos da porta (Dinis, 1999c:208).

Por momentos parece ser este o lugar que ocupa na mente de Manuel Quintino espaço privilegiado, pela apetência de que se reveste para desviar os pensamentos do pai de Cecília para o sossego e a serenidade do lugar e da vida que ali se poderia ter, levando o mesmo a expressar de viva voz o desejo de adquirir ali uma quinta. Desvanece-se, porém, rapidamente esta ideia, manifestando-se novamente a ralação que o comportamento da filha provoca neste homem. Adensa-se o ambiente no íntimo do guarda-livros de Mr. Richard, estando o resultado do passeio longe do expectado inicialmente. A melancolia e tristeza dominam Manuel Quintino, a ponto de o narrador reconhecer que aquele não se encontra bem. O lugar ameno não consegue desviar Manuel Quintino das suas preocupações, sublinhando assim um contraste entre o exterior ameno e o interior convulso. Não se alongará a análise esmiuçando os elementos que dela fazem um atractivo para os poetas, como o narrador verifica. Importa, porém, notar esta referência<sup>235</sup> noutras ocasiões.

A forma como a paisagem influi no estado de espírito da personagem em questão é manifesta, como Maria Lívia Diana de Araújo Marchon assume<sup>236</sup>, no momento que dedica ao estudo da pausa descritiva, orientada pelas propostas teóricas de Genette.

---

<sup>235</sup> Cf. Júlio Dinis (1999c:140) onde se lê: «Haja porém um fermento de poesia no espírito de qualquer homem, ou tenha-se apoderado dele a melancolia, que é uma poesia também, e menores causas bastarão para se produzirem efeitos ainda maiores».

<sup>236</sup> A transcrição da passagem de Maria Lívia Diana de Araújo Marchon (1980:142) traduz a interpretação que a investigadora faz desta situação: «O passeio de Manuel Quintino pelo Porto vai-nos revelando os “seus pontos principais” e “marcos históricos, datando das guerras civis”; permanecem os mesmos dentro do tempo diegético porque apresentados geralmente através do olhar e da reflexão do guarda-



Reservam-se algumas considerações que incidem sobre os passeios de Carlos e de Manuel Quintino para este momento. Ambos se prendem com a noção de «monólogo interior»<sup>237</sup>, entendido em conformidade com as considerações que dele faz Jacinto de Prado Coelho (1977). Assim, tanto um passeio como o outro revelam o pendor psicológico da obra e, mais concretamente, demonstram a dimensão psicológica em que se insere o *locus amoenus*. Os passeios em causa reflectem ainda a predominância de uma «ideia fixa». Trata-se da ideia de que Cecília nas duas situações, (ainda que não seja identificada pelo nome, no primeiro caso, mas esteja subjacente à referência «mulher», domina totalmente o pensamento das personagens, Carlos e Manuel Quintino. Por sua vez, estas personagens revelam-se incapazes de opor qualquer resistência ao domínio que ela exerce sobre eles. De tal forma assim é que nem sequer conseguem impor o caminho da reflexão à razão. O monólogo interior assume-se como motor de transformações, dotando-se consequentemente de um carácter dinâmico.

Em *A Morgadinha dos Canaviais* a transmutação da natureza agreste da noite, em que se opera o advento de Henrique de Souselas, numa natureza idílica, cujo contraste acentuado se evidencia, reflecte-se identicamente, mas com maior persistência, vencendo inclusivamente as resistências iniciais, no ânimo da personagem que, naquela mesma noite de chegada, suspira pelo regresso a Lisboa. Assista-se, pois, à comunhão destas duas entidades:

Abatia-se-lhe aos pés um não muito profundo vale, opulento em  
vegetação e que a certa distância se continuava insensível e gradualmente  
com uma ameníssima colina. Além, um belo bosque de carvalhos  
seculares, que o inverno privando-os de folhas, tingira quase da cor

---

livros. Tudo o que é descrito passa logo dos olhos ao cérebro do pobre homem; as cenas mais variadas da paisagem natural e humana só fazem com que torne sempre à sua ideia fixa – a doença da filha (Dinis, 1999d: 205-208)».

<sup>237</sup> Esta concepção de Jacinto de Prado Coelho baseia-se nas teorias definidas por Edouard Dujardin (1931), aplicadas à obra de James Joyce. Para o escritor francês, «o monólogo interior é, na ordem da poesia, o discurso sem ouvinte e não pronunciado pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anterior a toda e qualquer organização lógica, isto é, em estado nascente, por meio de frases directas, reduzidas ao mínimo sintáctico, de modo a dar a impressão dum brotar espontâneo» (apud Coelho, 1977:131). O aspecto mais importante a reter é o facto de o «monólogo interior» tentar traduzir de forma fiel a «corrente de pensamentos», sem ser submetida a um processo de elaboração, organização ou lógica. Sublinhe-se que este carácter do «monólogo interior» não era posto em prática nem pelos clássicos, nem pelos escritores oitocentistas, nos quais se integra Júlio Dinis, que «não se interessam pelo pensamento *in fieri*, dando ao leitor antes o pensamento elaborado, organizado, reduzido a moldes lógico-sintácticos» (Coelho, 1977:131).

violeta, contrastava com a fronde sempre verde das laranjeiras nos pomares vizinhos, fronde, por entre a qual se divisavam abundantes os doirados frutos, poupados pela mão do lavrador. As copas, como umbeladas, dos pinheiros mansos desenhavam nas encostas e eminências fronteiras as mais suaves ondulações. Dispersos aqui e ali, e entremeados com a verdura, grupos de casas campestres, alvejantes à luz do sol, moinhos e azenhas, noras toldadas de ramadas cónicas, eiras, pontes rústicas, as mesmas talvez que com mau humor trilhara na véspera, tão sinistras então, como graciosas agora; extensas e virentes campinas e lameiros, onde pastavam numerosas manadas de gado. Mais longe a igreja com a sua alameda à entrada e o cemitério, onde um só mausoléu avultava ainda; uma ou outra casa apalaçada, enegrecida pelo tempo, algumas ruínas, consolidadas pelas heras, revestidas de musgos, doiradas de líquenes; finalmente, tudo o que tenta os paisagistas, tudo o que exalta os poetas, tudo quanto suspende os passos ao viajante; e, encobrendo todo o quadro, um tenuíssimo sendal de vapores azulados, dando-lhe a aparência de uma das mimosas composições a pastel da mão de Pillement.

A mudança do aspecto da cena operou não menor mudança nos sentimentos e disposição do enlevado espectador, que das varandas de Alvapenha a estava observando (Dinis, 1999:33).

É assim que a paisagem campesina na obra de Júlio Dinis «opera milagres de conversão nos citadinos mais fervorosos. Henrique de Souselas julga-se num paraíso, quando surpreende, no dia seguinte ao da sua chegada, o despertar da aldeia» (Ramos, 1951:27).

Os olhos de Henrique nada reconhecem naquela paisagem que agora avista da varanda do quarto e que se reveste de um efeito morigerador neste doente neurasténico, chegado da capital. Inspirador, sem dúvida, se revela este espaço idílico, convidando imediatamente o visitante a embrenhar-se nele. Para alguém que, em Lisboa, se levantava a partir do meio-dia, inaugura-se uma nova fase da sua vida, sem que o tenha ainda percebido. Ressalte-se a construção da presente descrição, organizada e hierarquizada pelo olhar da personagem que a observa. Atente-se que a organização da descrição resulta

sobretudo da acção da visão que confere à paisagem um carácter visualista considerável. A organização espacial decorre do uso de deícticos «além», «aqui e ali», «mais longe», numa perspectiva de horizontalidade, ou de expressões como «aos pés», «profundo vale», numa óptica de verticalidade. Outras expressões apontam para o cromado da paisagem: «tingira da cor violeta», «sempre verde», doirados frutos», «alvejantes», «virentes», «enegrecida», «doirados de líquenes», «vapores azulados», ou para a sua forma: «cónicas», «desenhavam», «ondulações». Os contornos esbatem-se porém pela presença de um discurso modalizante em expressões como «se divisavam», «talvez» e «dando-lhe a aparência».

A primeira visão é geral: «um não muito profundo vale, opulento em vegetação e que a certa distância se continuava insensível e gradualmente com uma ameníssima colina». Posto isto, concentra-se a atenção no bosque de carvalhos, nos pomares de laranjeiras, nas copas das árvores e nas casas que estão «além». O olhar dirige-se de seguida para elementos mais particulares e que se encontram distantes. Descreve então o que está «mais longe», ou seja, a igreja, a alameda e o cemitério. Desta imagem particular «do quadro» regressa ao geral, terminando com a comparação a uma das composições de Pillement<sup>238</sup>.

O facto de a paisagem ser designada pelo vocábulo «quadro» traduz a identificação entre o que se contempla e a arte pictórica. Surge uma nota interessante ainda que revestida de alguma ambiguidade: «encobrimdo todo o quadro, um tenuíssimo sendal de vapores azulados, dando-lhe a aparência de uma das mimosas composições a pastel da mão de Pillement». Poderá o «tenuíssimo sendal», que encobre o quadro, indiciar a dificuldade de comunicação entre a personagem e o meio, aparentemente dissipada nesta manhã radiosa? A comunicação não parece ainda ter-se operado de forma efectiva e em sentido bilateral, se bem que algumas mudanças sejam já assinaláveis.

A paisagem concentra «tudo» o que deteria a atenção de paisagistas, poetas e viajantes, o que viabiliza a existência de um colectivo, em que o leitor se pode facilmente integrar, que partilha o gosto pela paisagem descrita. A aproximação entre a pintura e a

---

<sup>238</sup> Referência ao pintor francês Jean Baptiste Pillement (1728-1808), conhecido paisagista que chegou a trabalhar em Portugal, após o terramoto de 1755. No palácio de Seteais, existe uma sala cuja pintura é da sua autoria.

poesia não surpreende, porquanto a primeira pode ser entendida como um espelho, imagem que reflecte o mundo exterior, ao contrário do que acontecia com a música<sup>239</sup>.

Concordar-se-á com Marina de Almeida Ribeiro (1990:195-196), que, analisando a casa de Alvapenha, reconhece as semelhanças entre o acordar de Henrique e o despertar do dia, pois «quer a natureza quer o estado de espírito de Henrique parecem ter sofrido “uma dessas aparatosas mágicas”, “um milagre de fadas”. A natureza, na véspera embebida em água e cinzenta chuva, ganha luz, e os contornos dos campos tornam-se nítidos e agradáveis de ver».

Maria Livia Diana de Araújo Marchon (1990:143) integra esta passagem na sua análise da descrição, enquanto momento expressivo da forma como a paisagem influencia a personagem, salientando: «A paisagem matinal ensolarada, após a tenebrosa chuva da véspera, convida o lisboeta a começar, com alegria, a sua vida aldeã».

Esta experiência aproxima-se do que Helena Buescu (1990:249) designa por «efeito de uma globalidade sentida como construção e síntese». Para ela é precisamente este efeito, a par de outros aspectos, que permite considerar a existência de um «fluxo temporal inerente à percepção que pressupõe, também, a realização de totalidades sintéticas, que não são por isso simultâneas, mas antes postulam o decorrer do tempo pelo qual são produzidas».

Remetendo para a perspectiva da natureza apresentada por Biedermeier, a citada autora (1990:148) vê nela a capacidade de «apaziguar e resolver o mal-estar existencial» de Henrique que pretende, através da aproximação com os valores do campo, alcançar a cura. Assim, a constatação da mudança impõe-se logo de imediato no primeiro dia e surge em consequência de uma tomada de consciência progressiva, resultante da contemplação da paisagem e da interacção com o espaço campestre. A natureza amena não fornece apenas um cenário para a acção, mas participa nela, como o actor na representação, na medida em que detém «the potential to transform human experience» (Mckusick, 2005:421). Não se pode deixar de estar em perfeita consonância com a correlação que a estudiosa (1990:153-154) estabelece entre a evolução psicológica de Henrique e a forma como ele se relaciona com a natureza. O contacto cada vez mais próximo conduzirá Henrique a uma compreensão profunda do campo como um espaço de trabalho, de actividade produtiva e de progresso agrícola, consubstanciado na concepção da sua visão.

---

<sup>239</sup> As imagens da pintura e da música foram convenientemente exploradas por Abrams (1976) no capítulo III da sua obra *The Mirror and the Lamp*, pelo que a leitura deste capítulo se aconselha vivamente.

Esta compreensão é o resultado da alteração de um olhar lançado por alguém que vem do exterior deste espaço para um olhar de alguém que consegue integrar-se plenamente nele.

Referindo-se ao tema da natureza na obra dinisiana, Irwin Stern (1972:159), relativamente à passagem em análise, salienta o «poder de condicionamento do estado de espírito das personagens».

Num artigo, destinado sobretudo a avaliar o modo como o romance rústico problematiza as questões da concepção do espaço, analisando os elementos característicos comuns ao romance rústico francês e português, mais concretamente entre três romances de George Sand<sup>240</sup> e os de Júlio Dinis, Helena Buescu (1995:55) reconhece que Henrique se define em função da sua relação com a natureza e da forma como a «olha» e a «vive». No início, destaca a ironia de que se recobre o texto de Júlio Dinis com vista a mostrar o cidadão indolente que «vê a natureza através do jargão pitoresco», mas a evolução desta personagem acabará por transformá-lo no «produtor-activo», à semelhança de Augusto, para quem essa evolução não se afigura necessária, porquanto desde sempre estabeleceu com a natureza uma ligação harmoniosa.

Concomitantemente, Alvapenha é o espaço, guardado na memória, da infância de Henrique e a que este regressa na esperança de, qual Atlas, renovar as suas energias vitais<sup>241</sup>. A memória de Henrique é chamada a desempenhar um papel fundamental na «construction of meaning» (Mckusick, 2005:425). António Nobre<sup>242</sup> e Teixeira de Pascoas tematizarão o espaço campestre, espaço distante no tempo, identificado com a vivência de um período de felicidade, cuja recordação provoca uma profunda nostalgia.

Ainda na supradita obra dinisiana, mas no capítulo XXV, não figura já o *locus amoenus* mas o *locus horrendus*, para assim instituir a comunhão entre o espaço e um acontecimento penoso para as personagens que acorrem ao local. O enterro de Ermelinda, filha de Canada, amiga e quase irmã de Ângelo, atrai muitos populares ao cemitério. À

---

<sup>240</sup> Em *Os Romanos de Tia Filomela*, ocorre uma referência explícita a George Sand: «Um suposto estudo de caracteres era o que mais tempo absorvia aos rapazes nas universidades e nas academias. Pospunham-se, com grande desespero dos professores os Laplaces, os Savignys, os Says, os Richerands e os Hufelands, ao Balzac, George Sand e todos os romancistas da escola filosófica» (Dinis, 1980:167).

<sup>241</sup> Cf. Marina de Almeida Ribeiro (1990:189) «Alvapenha é o espaço onde Henrique retorna, espaço da infância, como um berço dos seus antepassados, que procura ao sentir necessidade de renovar a sua energia e vitalidade».

<sup>242</sup> Lamentavelmente, conhece-se apenas um trabalho que procura cotejar as semelhanças e diferenças entre Júlio Dinis e António Nobre, que não incide porém sobre este aspecto que se considera bem mais importante do que a atitude dos dois escritores face à doença – a tuberculose – assunto que orientou a comunicação intitulada «Júlio Dinis, frente a António Nobre», de Fernando de Araújo Lima, na Assembleia de Campanhã em 1971.

jovem está reservado um espaço no túmulo da família do Mosteiro. O ambiente em que decorre o enterro traduz-se nas seguintes palavras:

Imagine-se um campo plano e raso, onde vegetavam algumas roseiras de toda a estação, e a murta e a alfazema, vivendo a custo naquele solo ingrato, que havia pouco alimentava apenas urzes, tojeiras e pinheirais. No centro deste espaço elevava-se, singelo, elegante, o túmulo da família do Mosteiro, sobre o mármore do qual pousavam tristemente os ramos flexíveis de um salgueiro chorão, e nos cantos principiavam a erguer-se, como obeliscos funerários, quatro jovens ciprestes pontiagudos. Para além do muro, que circundava este terreno, estendia-se um vasto pinheiral, através de cujos troncos, confusamente cruzados, se podia ainda divisar ao longe uma ou outra casa da aldeia, e o verdor dos campos e pomares. A igreja paroquial erguia, a pequena distância dali, a grimpada do campanário, e o sussurrar dos álamos despidos do adro, agitados pelo vento, ainda chegava àquela estância mortuária.

A tarde tinha um destes aspectos ameaçadores, que deixam pressentir a tempestade; destas serenidades insidiosas, interrompidas, de quando em quando, por uma súbita viração, que faz revoltear na estrada as folhas secas, como em espirais fantásticas. O céu pintara-se do colorido melancólico e triste, que em alguns quadros de Anunciação tão fielmente se vê reproduzido. Estava quase todo coberto; só muito para o ocidente uma estreita zona se conservava limpa de nuvens; mas nela mesma o azul recebia, do contraste das cores vizinhas, um cambiante quase esverdeado. As nuvens inferiores, acima das quais passavam os raios do sol, tinham o aspecto roxo lívido, que o avizinhar da noite ia tornando mais carregado; no mais alto da abóbada, as superiores, iluminadas ainda, apresentavam reflexos amarelados que cada vez se afogavam mais.

Para o oriente haviam-se fundido os nimbo em uma massa única, uniforme, cerrada, como uma abóbada metálica, cujo livor imitava. De quando em quando cruzava os ares uma ave de voo rápido, soltando pios angustiosos.

Era esta a hora que devia efectuar-se o enterro de Ermelinda  
(Dinis, 1999a:318).

O *incipit* desta descrição projecta alguma ambivalência sobre o excerto, desde logo pelo facto de catapultar o leitor para o campo da imaginação («imagine-se») e implicitamente colocar o leitor entre dois mundos possíveis: o real e o verosímil. A partir daqui a descrição constrói-se em torno de dois pólos: o horizontal e o vertical. A apresentação deste espaço recorre a um processo organizado<sup>243</sup>, conferido pela presença de deícticos que remetem para uma organização em torno, como já se disse, quer da ideia de horizontalidade, («No centro», «Para além do muro» «ao longe» e «a pequena distância», «para o ocidente», «para o oriente»); quer da ideia de verticalidade patente, desta vez, não só em expressões de natureza idêntica, como «inferiores», «acima», «no mais alto», «as superiores», mas também nas formas verbais «elevava-se», «princiavam a erguer-se», «erguia».

Constata-se ainda a subordinação da descrição a um processo de hierarquização, centrando-se inicialmente num elemento particular -o túmulo- e estendendo-se posteriormente aos elementos circunstantes. Esta articulação promove a oposição entre as esferas semânticas de vida e morte: a vida que gravita fora do cemitério e que se divisa no pinheiral, nas casas dispersas e nos pomares; *versus* o espaço destinado à última morada. No espaço exterior, é mais uma vez a actividade humana, dominante nos campos, que ressalta e remete para a noção de que a vida integra em si a morte, como sua parte constituinte.

Este é, pois, o ambiente que incita à consternação, a sentimentos dolentes e amargos, provocados por um acontecimento, a que não permanecem sobranceiros os corações mais inertes. A tristeza cobre este espaço, como vestirá as almas convocadas a participar no infeliz evento. Retirem-se deste grupo aqueles que não comungam das emoções que inspiram a generalidade dos mortais. Debalde se procuram justificar as arguições dos missionários, às quais se dedicarão alguns considerando oportunamente. A brevidade dos comentários tecidos ao excerto desculpa-se pelo facto de se regressar aos últimos três parágrafos, mais adiante numa outra perspectiva – a simbólica.

---

<sup>243</sup> Helena Buescu (1990:66;201;278-279) explora a questão da selecção na percepção da paisagem descrita e a sua importância para a construção de sentido, explorando ainda a subjectividade decorrente desse processo selectivo.

Na obra *As Pupilas do Senhor Reitor*, o idílio infantil de Daniel e Margarida é introduzido por uma descrição paisagística a que subjaz naturalmente o *topos* do *locus amoenus*. Na perspectiva de Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:37-43) este cenário «contribui para definir o estado de espírito das personagens, ou as suas intenções». Acrescenta ainda, ao avaliar o papel das cantigas presentes na obra em questão, que, por um lado, contribuem para criar o «ambiente idílico, propício ao desenrolar das cenas sentimentais», e, por outro, ao surgirem de forma reiterada nos momentos decisivos da intriga, constituem uma «espécie de memória sentimental», evocando constantemente a «cena de amor inolvidável».

Ora, do idílio vivido por Daniel e Margarida, interrompido abruptamente pela decisão conjunta de José das Dornas e do reitor, restam as saudades («Oh! Há bem mais alimentos para as saudades assim!»), e a tristeza («Ora é preciso saber que Margarida se sentia triste, profunda e inconsolavelmente triste [...]» (Dinis, 1999b:32), avivadas pelo lugar ameno, sempre presente, onde a felicidade das duas crianças se construiu. Guida sofre deveras - por um lado, o afastamento, imposto pela distância geográfica; e, por outro, a tomada de consciência progressiva do desvanecer iminente de uma fantasia que criara - ainda que as reminiscências despertadas pelos lugares reacendam constantemente os seus sentimentos amorosos:

Mas ao que fica...lá estão todos os objectos que vê a recordarem-lhe as venturas que perdeu; ali, as flores que colheram juntos, para as trocar depois; acolá, a árvore, a cuja sombra se sentaram; além, o ribeiro, que arrebatou na corrente as pétalas, desfolhadas um dia, do bem-me-quer fatídico, que os amantes interrogam; o tronco, onde se gravaram unidas as iniciais de dois nomes; o canto dos pássaros, que tantas vezes escutaram; o ponto da perspectiva, mais procurado pelas vistas de ambos (Dinis, 1999b:31-32).

Para Margarida, esta paisagem aviva na memória o sentimento de perda da felicidade passada. Cada elemento sobre o qual detém a sua atenção, de forma selectiva, revisto continuamente, partilhou o passado, participa do presente da personagem e simultaneamente acentua o sentimento de privação amarga e reforça a saudade.



Detendo-se sobre este fragmento, Lucília Lobo (1946:65) ressalta a consagração ao sentimento saudosista, tão característico dos portugueses. Este sentimento torna-se, segundo a estudiosa, mais comovente diante da contemplação dos lugares que a presença amada adornou em tempos idos.

Cumprir lembrar o parecer de Maria Aparecida Santilli (1979:62): «Sempre em contato com a natureza, os protagonistas têm na paisagem bucólica os pontos de referência que se vão constituindo focos evocativos dos acontecimentos fundamentais de sua existência. As árvores, as montanhas, as fontes, as ermidas operam como forças vivas sobre as personagens pela comunicação afetiva, dos fatos aos elementos da natureza onde se processam, e que deles se tornam registro».

Exceptuando o facto de substituir paisagem bucólica por *locus amoenus*, não se poderá deixar de concordar, relativamente à passagem em análise, com a opinião de Maria Aparecida Santillini (1979:63). Na página seguinte, a autora, sublinhando a interligação entre «atmosfera» e «comunidade», ressalta: «Sente-se o romancista empenhado em dar ênfase às influências do ambiente sobre o grupo e vice-versa. Desta forma, cria-se uma atmosfera cujos resultados reflectem-se sobre a própria comunidade. Da mesma forma, as fontes e os prados ensejam cenas idílicas, as ermidas e os cemitérios estimulam sentimentos de fé e humildade, as tardes de calor estafante convidam ao ócio».

A ensaísta não deixa também de notar (1973:88) que, apesar de existir amenidade nos idílios, esta não é suficiente para camuflar a necessidade do «bem irrecuperável». O que ficou dito talvez justifique o desapeço pela paisagem, enquanto «reflexo das projecções íntimas das personagens», ou o seu entendimento como «pano de fundo», e consequentemente determine a valorização da natureza enquanto «mecanismo de ligação – através da memória – dos episódios da vida amorosa».

Deixe-se, por ora, a análise desta obra, para se atender a *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. De modo similar ao que se passara com Henrique de Souselas na primeira manhã em que acorda em Alvapenha, depois dos horrores suscitados pela viagem, Berta, transcorrida uma noite, em que tinha sido invadida por incertezas e inseguranças causadas pelo regresso à aldeia, onde nascera e da qual se mantivera afastada alguns anos em consequência da necessidade de ser educada na cidade de Lisboa, desperta para uma nova realidade reconfortante, um *locus amoenus* que dissipa na jovem qualquer sinal de melancolia da noite anterior. Acompanhe-se Berta nessa manhã plácida, no capítulo X:

Já lhe parecia, àquela suave e vivificadora luz, mais risonha a sua sorte, e não podia perdoar a si mesma a vaga tristeza que sentira. Auxiliando a mãe nas ocupações domésticas, encontrava nisso uma distração poderosa e quase um íntimo prazer. As carícias dos irmãos comoviam-na, e foi já com desassombrada alegria que, tomando um deles ao colo e dando a mão ao outro, atravessou os campos cultivados, os vinhedos e os lameiros da Herdade, e foi sentar-se no limite dela, junto a uma fonte rústica, meio oculta entre a sebe de roseiras e estevas, que separava do caminho aquela parte do casal. E como lhe causava prazer sentir-se humedecida pelo orvalho, que ainda pousava nos trevos e nas fumarias do chão, e caía em gotas límpidas dos cumes das árvores sacudidas na passagem.

Os irmãos corriam a trazer-lhe rosas e as mais flores campestres que iam colher, saltando por entre as searas e nos caminhos de passagem, e ela entretinha-se a juntá-las em pequenos ramos, com que os presenteava depois.

Entregue toda a esta tarefa, sentia-se tão no íntimo contente, que se pôs a cantar a meia voz a música de uma cantiga em voga no sítio.

Pareceu-lhe por mais de uma vez ouvir rumor nas balseiras vizinhas, mas julgou-o produzido por algum pássaro, agitando-se no ninho oculto nos silvados, e não lhe deu maior atenção (Dinis, 1999d:98-99).

Berta rapidamente esquece a melancolia que a tomara durante a noite, para o que muito contribui o reatar dos laços que a prendiam àquele espaço campestre. De novo, em plena harmonia com ele, Berta já nem se recorda das «nuvens» que lhe oprimiam o espírito, na noite anterior. As actividades do quotidiano: tarefas domésticas, cuidado e atenção prestados aos irmãos, a entrega ao canto<sup>244</sup>, conciliam Berta com a aldeia e o viver

---

<sup>244</sup> Este motivo surge de modo idêntico nas obras de George Sand, designadamente em *Les Maîtres Sonneurs* ou *La Mare au Diable*, considerado como um dos «composants réalistes» por Lucienne Frappier-Mazur (1998).

aldeão. A articulação do quotidiano aldeão com a natureza amena efectua-se, pois, por meio da implicação de elementos próprios da vivência aldeã. Pairou no ar a ameaça de uma incomunicabilidade<sup>245</sup> entre Berta e o seu ambiente. A personagem temeu a sua desintegração («vaga tristeza que sentira»), superada nestes breves momentos de contacto próximo com o ambiente que a fez sentir parte integrante de um universo harmonioso, que a fez sentir um elemento unificado por este universo original, autêntico, em que vigora a actividade agrícola patente nos «campos cultivados» e nos «vinhedos» que exigem necessariamente a atenção, a dedicação e o trabalho dos agricultores. O apelo da natureza atrai e estimula positivamente a personagem. A ligação entre Berta e a terra é mais profunda do que ela imaginara. Contra as suas expectativas, ela como «el nacido y crecido campesino debe conservarse fiel a la tierra si desea ser feliz» (Goyanes, 1949:366). Não existe o perigo de cisão, da desarmonia que parecia ter-se anunciado na noite anterior, como se o «social» rousseauiano corrompesse o «natural», o «primitivo» característico do ambiente campestre.

O paralelismo entre Berta e Augusto, de *A Morgadinha dos Canaviais*, é notório, do mesmo modo que o afastamento de Berta e Henrique, ainda que inicialmente se verifique alguma similaridade. O percurso deste último até à reconciliação com o espaço natural é muito mais demorado. A desagregação da personagem e os efeitos nefastos do meio «social» lisboeta evidenciam-se de forma manifesta nesta personagem, ao passo que em Berta não passaram de uma nebulosa que rapidamente se consumiu. Não é pois difícil sustentar com Kerridge (1998:150), transferindo a afirmação para a prosa de Júlio Dinis, «that landscapes in novels both influenced and signified the moods of characters».

A análise do percurso existencial de Berta viabiliza a sua divisão em três fases distintas: a infância, correspondente à Idade de Ouro, dominada pela proximidade e harmonia comunicativa entre a personagem e o viver aldeão; a adolescência e entrada na fase adulta, período em que se assiste ao afastamento da personagem do seu meio natural para ser educada na cidade e em que, conseqüentemente, a cultura citadina ocupa lugar de relevo, provocando alguma inadaptação; e, por fim, a última fase que figura no excerto, em

---

<sup>245</sup> Deborah Janson (1998:206) destaca justamente a capacidade que os textos alemães têm de «call to mind the animistic view that all of nature is alive, and that all natural entities (animals, plants, streams, rocks, etc.) are articulate, able to communicate with each other and with human beings». Esta característica não é exclusiva da literatura alemã, aplicando-se neste caso igualmente à literatura dinisiana. Atle Kittang Bergen (1997) num artigo publicado em *Nature – Literature and its Otherness*, ao analisar os poemas «Mont Blanc», de Shelley, e «To Autumn», de Keat, reporta-se à crença na comunicabilidade entre o Homem e a Natureza.

que se concretiza a (re)integração harmoniosa da personagem numa segunda Idade de Ouro. A personagem ganha de novo o paraíso perdido desde a infância.

É este o efeito do lugar ameno sobre esta personagem que dele se manteve afastada algum tempo. A sua felicidade recuperada leva-a a cantar «contente». Ao entoar a cantiga, ouve um rumor que acredita ser produzido por alguma ave. Contudo, este pássaro não pertence ao reino ornitológico, pois, de seguida, se percebe tratar-se de Maurício que observava dissimuladamente a filha de Tomé da Póvoa, Berta. Por conseguinte, neste reino idílico oculta-se o perigo que começa a rondar o coração e a imaginação de Berta.

Maurício, condicionado pela sua indomável imaginação, vislumbra em Berta a rapariga transformada pela cidade e insatisfeita com as expectativas confrangedoras impostas pelo viver aldeão.<sup>246</sup> Já Jorge acalenta a esperança de que a cidade não tenha produzido o desvanecimento da imagem do espaço aldeão nas memórias de Berta<sup>247</sup>.

Nesta mesma obra, no capítulo XIV, a natureza amena sob a luz do luar, que parece assim conferir-lhe uma tónica romântica, evoca na memória de Jorge tempos

---

<sup>246</sup> A passagem, que corresponde à transcrição das palavras de Maurício dirigidas a Berta, revela com exactidão o seu pensamento, que a coloca numa esfera distinta das demais raparigas da aldeia: «- Poupe-lhes a humilhação de comparar-se com elas, Berta. Creia que, indo educar-se a Lisboa, foi para onde a chamavam os instintos de sua natureza superior. Seu pai, julgando tomar uma resolução espontânea, ao mandá-la para a capital, obedeceu, sem o saber, a uma força oculta que assim o exigia. O seu espírito estava voando para as cidades, onde somente encontrava ambiente apropriado.

- Engana-se; vê? Achava-me desterrada ali até, e, desde que voltei, sinto um bem-estar, que me prova que é esta a minha verdadeira pátria, que estes são os ares, em que respiro à vontade.

- Esse bem-estar, não tardará que se transforme em fastio.

- Não, não, não creio.

- Eu é que não creio que possa dar-se bem aqui, privada de satisfazer as aspirações naturais a um espírito como o seu.

- Mas, ó meu Deus, que qualidade de espírito me supõe então? Que aspirações são essas que diz?

- Ora, para que finge ignorá-las? Acaso, diga, a satisfaria a vida da imensa maioria das três ou quatro mil pessoas deste concelho?

- E espero que há-de satisfazer-me.

- E que há-de fazer da sua imaginação? Sim, que há-de fazer disto que se sente na nossa idade, quando se não nasceu Manuel do Portelo, ou Maria da Azenha?

- Perdão, será por eu ter nascido simplesmente Berta da Póvoa, que eu não me incomodo com isso.

- Não me entendeu, Berta» (Dinis, 1999d:99-100).

<sup>247</sup> Citam-se as palavras trocadas entre Jorge e Berta, quando este a questiona quanto à existência na sua memória de alguma lembrança que permita o seu reconhecimento:

«- Dizem que se aprende depressa a esquecer nas cidades. Mas quero acreditar que a sua memória desmentirá o dito. E que lhe parece agora esta terra?

E Jorge, fazendo a pergunta, quis fitar os olhos em Berta, mas desviou-os ao encontrar os dela.

- A mesma que deixei – respondeu Berta- a aldeia guarda melhor as memórias do passado, do que a cidade. Vivem-se anos longe dela, e na volta parece que as mesmas árvores e as mesmas flores, que nos despediram, nos dão as boas-vindas outra vez. Se alguma mudança há é nas pessoas.

- Encontrou mudança nessas?

E Jorge tentou de novo, mas sem melhor resultado, fitar os olhos em Berta.

- Nem podia deixar de ser – tornou esta – para nós não há estações; as folhas que vão caindo, não vem primavera renová-las» (idem:102-103).

passados. A fantasia povoa-lhe os pensamentos, normalmente tão contrários a estes influxos:

Era noite de luar, tépida noite de Outono, lânguida e serena, como a podem desejar os mais exaltados devaneadores. Havia uma limpidez no céu, uma quietação nos bosques tão completa, que parecia que a natureza toda parara em suspensão a contemplar o solene progresso da lua pelo firmamento, que inundava de luz.

Era uma destas noites em que só a custo se troca o ar livre dos campos pelo ar confinado do gabinete, em que se hesita ao cerrar as janelas aos raios da lua que invadem a sala, para os substituir pela luz vacilante da lâmpada, que alumia as vigílias do estudo.

O próprio Jorge, habituado como estava ao trabalho, cedeu às seduções daquela noite e deixou-se ficar sob as árvores da quinta. O peito precisava de ar livre que o desoprimisse.

Os carvalhos e castanheiros seculares temperavam a claridade da lua, coando-a através da folhagem, de que o inverno os não despira ainda. Uma luz misteriosamente discreta penetrava no bosque; raros sons interrompiam aquele silêncio, além do rumor longínquo e monótono das fontes e cascatas.

O pensamento de Jorge perdera a placidez habitual; como que despertavam nele os instintos de juventude, povoando-lhe de visões o campo da fantasia, de ordinário ocupado por mais severas imagens (Dinis, 1999d:137).

O leitor é informado pelo narrador de que o local convida ao devaneio. A sedução que a lua exerce atinge não só Jorge mas a própria natureza que se encontra suspensa na contemplação da lua. O efeito encantatório da natureza e da lua sobre Jorge funciona como metáfora do efeito de Berta sobre a personagem. A sintonia dos diversos elementos é assinalável e para que a articulação se estabeleça a linguagem do silêncio é bastante. Como se constata, além da luz emitida pela lua, apenas o silêncio se manifesta, ainda que o rumor

das águas se descubra esporadicamente, mas de forma pouco perceptível. O silêncio investe-se assim de eficácia comunicativa<sup>248</sup>.

Este ambiente é em tudo favorável ao aparecimento de «visões» fantásticas. Os pensamentos foram transitando dos antepassados para a imagem de Beatriz e desta para a de Berta, sem Jorge se dar conta de como tal sucedera. Assiste-se à luta interior, levada a cabo por Jorge, que pretende arredar Berta do seu coração. O filho do fidalgo tenta a todo o custo reprimir o fascínio que sobre ele exerce a imagem da filha de Tomé, no entanto, é incapaz de agir naturalmente e de não se sentir irritado e enciumado diante da possibilidade de Berta nutrir afectos pelo seu irmão. Ao mesmo tempo, para dissipar o efeito que ela vai exercendo sobre ele, procura, de todas as formas, manchar a imagem angélica de Berta, apodando-lhe vários defeitos, que ele bem sabe não corresponderem à verdadeira essência da rapariga.

A preferência de Júlio Dinis por determinadas alturas do dia, neste contexto, requer alguma reflexão. Lucília Lobo (1946:115-116) sublinha a apetência que Júlio Dinis revela como «pintor dos crepúsculos», na sua maioria portadores de paz e serenidade. Frisa ainda a atracção que revela pela noite cintilante de estrelas, ou por noites dominadas pelo luar. É conveniente referir que nalguns casos quer o luar, quer o crepúsculo, se combinam harmoniosamente com o lugar ameno, o que parece mostrar uma evolução, um progresso, em termos de paradigma literário, afastando-se gradualmente das descrições de ambientes hostis e agrestes, característicos do romantismo. Tal não significa, contudo, que estas paisagens estejam ausentes da produção literária de Júlio Dinis, como se teve oportunidade de ver já e mais adiante se voltará a comprovar. Do mesmo modo, Helena Buescu (1990:203-204) se detém sobre esta questão, ao sublinhar a preferência do escritor portuense pelo fim da tarde, momento coincidente com as situações de maior tensão dramática<sup>249</sup>.

Em termos gerais, Irwin Stern (1972:161) reúne estes momentos sob a designação «descrições da noite» e julga que «tendem a reflectir os seus [das personagens] estados de espírito».

---

<sup>248</sup> Rosa Maria Goulart (1990:114-126) levou a cabo um estudo rigoroso deste motivo no romance virgiliano, que certamente contribuirá para esclarecer esta capacidade do silêncio.

<sup>249</sup> As situações enunciadas por Helena Buescu dão conta da destruição das árvores de Vicente, da morte de Ermelinda e do seu enterro.

Nesta mesma obra, no capítulo XVIII, após a resolução tomada por D. Luís, decorrente das revelações do filho concernentes à ajuda prestada por Tomé da Póvoa, o fidalgo, decidido a restabelecer a Casa Mourisca e a sua honra, faz o percurso desde a sua casa até à do abastado lavrador. A melancolia domina-o ao cruzar uma paisagem a que subjaz o *topos* do *locus amoenus*, pintado, no entanto, com algumas notas românticas, tais como sejam a luz crepuscular e o dobrar a finados. Desta paisagem deflui o acentuar da tristeza do velho fidalgo:

Tinham descido a encosta, a meio da qual se erguia a Casa Mourisca. Aproximaram-se da ponte que atravessava o vale. A tarde ia no fim. Era já a claridade do crepúsculo que iluminava a paisagem. A azáfama do trabalho acalmara. Nos marcos dos campos, à soleira das portas e nos parapeitos das pontes repousavam finalmente os lavradores das fadigas do dia. O gado caminhava para as presas, conduzido por crianças de seis a sete anos. Nos arvoredos ouvia-se um cantar de aves, tímido como ele é, ao aproximar do Outono e ao aproximar da noite. Era tal a serenidade da tarde, que se percebia o sino de uma freguesia distante, dobrando a finados.

A suave melancolia daquela hora influiu no ânimo de D. Luís. Que densidade de tristeza a que pousou naquele coração (Dinis, 1999d:191)!

Uma breve reflexão sobre o último parágrafo permite dizer com Wilhelm Graeber (2008:96), com as necessárias adaptações, que «the outer world is always closely related to the moods of its observer».

Interessa também ter em conta as referências ao *terminus* da «azáfama do trabalho» e ao repouso gozado no fim do dia pelos agricultores extenuados por um dia de trabalho. Também os animais têm algum tempo para se restabelecer junto das «presas». Assiste-se à inclusão das actividades do campo numa nova configuração do lugar

aprazível. A natureza é vista como «a nurturing power»<sup>250</sup> para todos os seres que a ela se associam.

Não termina aqui o excuro de D. Luís, nem a sua dor se atenua com o que os seus olhos contemplam de seguida; pelo contrário, a paisagem, situada do outro lado da ponte que revela as propriedades de Tomé, acentua a cisão dos dois mundos e afasta ainda mais D. Luís de Tomé da Póvoa:

Para se chegar à casa de Tomé da Póvoa por o lado por onde D. Luís seguia, tinha-se de tomar por uma avenida de ulmeiros, orlada por sebes naturais formadas de madressilvas e de roseiras. No fim desta avenida ficava uma das entradas da quinta do fazendeiro; era a parte que ele cedera às predilecções da filha e da mulher, e onde as balsaminas, os limonetes e hortênsias cresciam vigorosas, e a relva rescendia com as violetas e malvas que a entremeavam (Dinis, 1999d:192).

Observe-se ainda que as flores são enumeradas com minúcia, cada espécie tem o seu lugar, marcando a preocupação cientificista do texto - madressilvas, roseiras, balsaminas, limonetes, hortênsias, violetas e malvas – cada uma detém uma entidade própria, diferente das outras que se incluem no hiperónimo flores.

Resta questionar o estado de espírito de D. Luís diante de uma natureza risonha como esta, a que subjaz naturalmente e como se viu o trabalho dedicado à terra. Será que a sua índole o cega para os benefícios deste trabalho? Será antes o contraste entre esta paisagem viva, vigorosa e a Casa Mourisca que o oprime?

Ao que parece, este poderá ser o rebote necessário para que o porte aristocrático do senhor da Casa Mourisca comece a amolecer e se franqueie às influências salutaras que partem deste espaço.

É ainda curioso estabelecer um paralelo entre a aproximação de personagens provenientes de espaços diferentes, D. Luís e Berta, a espaços com que por natureza não se

---

<sup>250</sup> A expressão é utilizada por Neil Roberts e Terry Gifford (1998:168) num ensaio, no momento dedicado à análise da poesia de Wordsworth: «Wordsworth's evocations of nature as a nurturing power, not only physically but imaginatively and creatively, are so powerful and so wellknown, that this view of nature is often thought of as characteristic of the period subsequently labeled Romantic».



identificam, herdade de Tomé e Casa Mourisca. É ainda notório o contraste que os espaços ostentam, quando as personagens que não lhes pertencem deles se aproximam.

Quando Berta tenta pela primeira vez aproximar-se da Casa Mourisca, resolvida a visitá-la, o leitor fica a saber da existência de um ribeiro que passa precisamente na ponte que acaba por ligar as margens em que se opõem a Casa Mourisca e a propriedade de Tomé. Persiste nas investidas e só ao terceiro dia consegue a rapariga vencer as suas apreensões e transpor, finalmente, os portões do solar. O que encontra é um *locus horrendus* que incute ao íntimo da rapariga impressões desagradáveis, chegando a infundir-lhe momentaneamente o susto e o terror:

Estava enfim dentro dos muros da Casa Mourisca. Cobria-a o denso tolde de ramos entrelaçados dos carvalhos, dos freixos e dos cedros, estalavam-lhe sob os pés as folhas crestadas, de que os ventos do Outono haviam alastrado o chão; prendiam-se-lhe aos vestidos as silvas espinhosas, que cresciam à vontade de mistura com os fetos e as ortigas; à sua chegada houve um súbito rumor de aves esvoaçando surpreendidas, e de répteis escondendo-se por entre a folhagem seca do chão. O bosque tinha um aspecto de braveza selvagem, adquirida durante longos anos de independência de cultura. Era esplêndida a anarquia daquela vegetação.

Berta parou afectada de inexplicável susto.

Tudo recaiu em silêncio; apenas se ouvia um leve ramalhar das árvores, denunciando a passagem de uma brisa ligeira, a queda de algum ramo seco desprendendo-se da árvore, o pio tímido de algum pássaro escondido, e, um pouco mais distante, o rumor monótono e confuso das fontes e cascatas.

Dissipadas as primeiras impressões, o sagrado terror que infunde no espírito o aspecto de um bosque secular àquela adiantada hora da tarde, Berta aventurou alguns passos e pôde percorrer os sítios da quinta que lhe eram mais conhecidos.

Quem pode referir as saudades que lhe pululavam do coração, ao voltar, depois de tantos anos decorridos, àqueles lugares saudosos? (Dinis, 1999d:234-235)

A hostilidade do lugar impõe-se ora pela presença de «silvas espinhosas» que animizando-se parecem prender os passos de Berta, quem sabe metaforizando as dificuldades que virá a encontrar naquele espaço, tentando impedi-la de ser feliz. Desta paisagem sobressai o pendor selvagem («O bosque tinha um aspecto de braveza selvagem») e a falta de cultivo evidente na anarquia da vegetação. Berta resiste aos estorvos inicialmente encontrados e avança lentamente. O espaço é ainda adverso, mas os entraves tomam uma dimensão menor. Agora é «um ramalhar leve», a que se junta «um ramo seco», «um pio tímido» de uma ave e o «rumor» distante das águas.

Desaparecidos os primeiros sentimentos de receio e susto, Berta atreve-se a embrenhar-se no espaço de início intimidatório («aventurou alguns passos») e deixa-se dominar pelas saudades dos sítios conhecidos e agora revisitados. É singular a utilização do adjectivo «sagrado», conector de uma dimensão transcendente à paisagem. O «silêncio» parece ter contribuído para dissipar o «sagrado terror», de acordo com o entendimento de Wilhelm Graeber (2008:99), proferido em relação à obra de Senancour mas aplicável a esta passagem, «Romantic nature finds the strongest expression in sounds, [...], sounds as well as silence, can even be felt». Do aparente paradoxo restou apenas a possibilidade de contacto, e dir-se-ia união, com uma paisagem a reconhecer. Segue-se o reviver de emoções, sentidas num lugar que tem a capacidade de encantar Berta, surpreendendo o leitor. Este *locus horrendus* antecipa a comoção que Berta sentirá ao recordar aqueles lugares e ao experimentar os efeitos dos afectos e da regeneração que eles facultam na profundidade do seu ser.

Raros são os excertos que congregam, como o que se analisará de seguida, as três dimensões em que estão agrupadas as ocorrências do *locus amoenus*. Ora o excurso pela dimensão psicológica inicia-se com um excerto do capítulo XXV de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, porquanto a baronesa Gabriela, desviando-se do percurso traçado, se sente atraída por uma capela circunscrita por uma paisagem idílica, acabando fortuitamente por se deparar inadvertidamente com a figura feminina que buscava - Berta. As duas mulheres encontram-se em perfeita harmonia com este espaço e franqueiam as portas do seu coração

à amizade, mesmo que nascente, pois só agora travam conhecimento. Como condições fundamentais para a ocorrência desta descrição encontram-se a personagem – Gabriela, a situação que espoleta a descrição – a caminhada, e finalmente o que se avista:

Desviando-se da estrada para seguir por um atalho que ladeava a colina, avistou uma pequena capela rústica, com a sua galilé e o seu pequeno bosque de sobreiros a rodeá-la, e tão pitorescamente situada em uma das eminências próximas, que não pôde resistir ao desejo de subir até lá.

A capelinha, erigida sob a invocação de Santa Luzia, um dos nomes de mais devoção entre os do florilégio cristão, poisava sobre a colina em uma dessas situações que o povo, com os seus instintos poéticos, costuma escolher para assentar esses modestos monumentos da sua fé e piedade.

O vale feracíssimo, por onde se estendiam os vergéis, as searas, as quintas, e os lameiros, de duas ou três freguesias, descobria-se todo dali. A vista seguia nos seus sucessivos meandros o pequeno rio que se estirava em chão de areia, por entre moitas de azevinhos, de laurentins e de salgueiros, cujos ramos aqui e além se abraçavam de margem para margem. O campanário da igreja paroquial, a ponte de dois arcos, os açudes, as azenhas, as presas, onde cantavam, lavando, as raparigas do campo, os estendais onde a roupa de linho branqueava sob os raios de sol, as noras toldadas de parreiras completavam a feição campestre da paisagem.

Prendendo a égua ao ramo vigoroso de um destes carvalhos decepados, a que na província chamam tocas, Gabriela caminhou a pé para a galilé da ermida.

Ao chegar ali descobriu, no muro sobranceiro ao lado menos acessível da colina, uma rapariga sentada costurando (Dinis, 1999d:263).

A capela rústica atrai a atenção da personagem que se movimenta na sua direcção («não pôde resistir ao desejo de subir até ali»). Este movimento em sentido ascendente pode ser interpretado como o caminho percorrido em direcção ao conhecimento<sup>251</sup>. O resultado da caminhada de Gabriela será o acesso ao conhecimento que constituirá a chave para a resolução do problema que tem em mãos: a felicidade de Jorge e Berta. Chegada à capela, goza de uma posição privilegiada, na qualidade de observadora, para perceber a paisagem que se apresenta aos seus olhos. A percepção desta paisagem integra diversos elementos. A visão é o sentido organizador da representação pitoresca que se segue: «o vale feracíssimo, [...], descobria-se todo dali», «a vista seguia nos seus sucessivos meandros o pequeno rio». O caminho (atalho), como desvio da estrada, e o rio, foram elementos tratados, na sua dimensão espacial, por Ricardo Gullón<sup>252</sup>. Para Gabriela este desvio assume uma busca dos sinais que representam o destino que lhe está eventualmente traçado. A partir do encontro que este desvio da estrada permitiu, muitos acontecimentos determinantes ocorrerão, primaciais para a evolução da narrativa, no sentido de conjugar os destinos de Berta e Jorge e simultaneamente os de Gabriela e Maurício.

Nesta representação dotada de impressionante plasticidade, reúnem-se vários componentes campestres para a concepção deste quadro idílico: o campanário da igreja, a ponte, os açudes, as azenhas, as presas, onde as raparigas cantavam e lavavam, os estendais com as roupas de linho, as noras e, por último, uma personagem feminina dedicada à costura. É todo um mundo novo de actividade inerente ao espaço agrícola que se faz representar na obra literária dinisiana. Novidades, sem dúvida, se patenteiam na configuração do lugar ameno.

Trata-se de um espaço cujo pendore social fica marcado pelas referências ao trabalho<sup>253</sup>, desenvolvido pelas raparigas do campo e pela própria Berta, que se entrega aos

---

<sup>251</sup> Esta interpretação tem em conta uma proposta de Wilhelm Graeber (2008:95) apresentada para a poesia de Novalis.

<sup>252</sup> O caminho perspectivado como elemento simbólico, representando quer a vida humana, quer a busca que o Homem enceta e persegue, exigindo do herói a força necessária para ultrapassar os obstáculos com que se depara, e, por outro lado, oferecendo-lhe sinais que este deverá decodificar como impulsionadores de luta ou descanso, foram tratados de forma exímia por Ricardo Gullón (1980) no ensaio *Espacio y novela*. O mesmo acontece com o rio, representativo do decurso inexorável do tempo, que não pode ser dominado, antes recupera a sua corrente, sobrepondo os obstáculos ou contornando-os. Acrescente-se a sua capacidade para unir e separar, levar e arrastar, fertilizar mas também devastar.

<sup>253</sup> A vida rural foi estudada por António Álvaro Dória (1950:14-19; 40-45;78-82) no que ao romance português concerne. Neste estudo não passa despercebida a obra de Júlio Dinis, em que ressalta a capacidade do escritor louvar a vida rural, sem, no entanto, a desvirtuar. O homem, o meio e o trabalho incluem-se na obra dinisiana, introduzindo no romance processos realistas, segundo o crítico. A figura do camponês é também alvo de atenção por parte de José-Augusto França (1981:101-109). Do artigo resume a

afazeres domésticos. Não se instala por este meio nenhuma dissonância entre essas actividades e a paisagem amena que se havia descrito anteriormente. Recorde-se que em Espanha e na América Latina surgiu o «costumbrismo»<sup>254</sup>, movimento literário associado aos «costumbres», ou seja, aos hábitos e costumes do povo. É também fundamental ter em consideração a exploração do vocabulário regional no que concerne à utilização provinciana do termo «tocas», sinónimo de «decepadós».

Saliente-se ainda que, conquanto se esteja num espaço dotado de uma vertente religiosa - sempre é a ermida de Santa Luzia - este aspecto não detém a importância que conservara para os românticos, eivados do primeiro romantismo ou do ultra-romantismo. As personagens não foram ali numa atitude mística, não foi isso que aconteceu. A sua presença justifica-se com naturalidade, sem evocar questões de ordem contemplativa ou religiosa. Porém, tal não obsta a que o narrador aproxime este ambiente dos «instintos poéticos» do povo, criando uma interdependência entre os dois mundos: religioso e poético.

Não ficaria completa a reflexão se não se abordasse a dimensão simbólica. Esta abertura do capítulo remete para a harmonia que se começa a desenhar relativamente aos amores de Jorge e Berta que são descobertos, de forma extraordinária, pelo olhar analítico de Gabriela. No final do capítulo, a baronesa recolheu todas as informações imprescindíveis aos planos que deseja pôr em prática. Assim se começam a dissipar os imbróglios que minavam a felicidade dos heróis do romance.

---

paridade entre Júlio Dinis e Silva Porto que, respectivamente na Literatura e na Pintura, pintam os costumes. Quanto a José Malhoa, o destaque vai para a dimensão de cronista de aldeia, apresentada como ponto de confluência com Júlio Dinis, contrastando apenas a utopia do primeiro com o ideal do segundo. Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:29) lembra que Júlio Dinis anuncia os quadros paisagísticos não só dos dois pintores já citados, mas ainda os de Carlos Reis e Alfredo Keil. Este, além da pintura, criou uma ópera Serrana, inspirada na obra do escritor português.

<sup>254</sup> A este propósito, leia-se Smoot (2008:588-592) que explica convenientemente este movimento nas literaturas das regiões em causa, como elemento estruturante do regionalismo e da cor epocal.

## 8.2. Dimensão Social

*O locus amoenus* é evidente nos romances rurais, mas a sua apresentação é condicionada pelas condições sociais (Stern, 1972:155)

Esmiuçada a dimensão psicológica do *locus amoenus* e demonstrada devidamente, segundo se crê, com recurso a exemplos suficientemente elucidativos, resta ainda avaliar e validar a existência das duas outras esferas (social e simbólica), tendo em vista a construção de uma base argumentativa credível, capaz de corroborar a tese formulada. A segunda dimensão - a social - ocupará a secção que agora se inicia.

Não se tratará aqui de avaliar as relações entre as obras de Júlio Dinis e a sociologia literária ou a história sociológica. O intuito desta abordagem visa sobretudo aferir o contributo dos factores sociais para a construção e significado das obras. A análise partirá dos elementos sociais não apenas como matéria que permite identificar na(s) obra(s) a época ou a sociedade em que o autor se integrava, nem pura e simplesmente na sua condição de enquadramento, passível de a situar historicamente, mas como elemento participante da condição artística da(s) obra(s), como defende Antônio Cândido (2006:13-50). Neste sentido, não pode menosprezar-se a arbitrariedade que preside à criação artística, lembrando mais uma vez que a mimese não transpõe, ainda que pretendesse, a realidade de forma rigorosa para a obra de arte literária, antes implica um processo de «poiesis». Assim, a interpretação da obra literária em análise aliará esferas tão diversas como a social, a religiosa, a psicológica ou a linguística.

Alguns estudiosos empenharam-se, através do seu trabalho, em demonstrar o valor do romance de Júlio Dinis, enquanto documento sociológico (Coelho, s/d.:952; Santilli, 1979).

As obras do escritor portuense traduzem, de uma ou outra maneira, o espaço social, o ambiente peculiar em que o seu autor viveu. Por essa razão, ao analisar a relação entre os escritores e a descrição da «fisionomia espiritual» das regiões em que nasceram, Jacinto de Prado Coelho (s/d.: 244-247) afirma: «De facto, o que importa não é o local de nascimento que pode ser fortuito, mas o meio físico e social em que decorreu a maior parte da sua vida, em especial as épocas decisivas da infância, da adolescência e da juventude». Entre os escritores capazes de reproduzirem o Porto de meados do século XIX, o crítico

literário arrola Júlio Dinis, que reproduziu fielmente aquela cidade «como paisagem e estilo de vida» na obra *Uma Família Inglesa* e a quem se ficou a dever o enquadramento das personagens no meio que necessariamente as modela.

A sua pertença a uma família burguesa culta, ligada ao comércio, poderá ter contribuído para a formulação de um retrato social mais verosímil, patente nas suas obras. No mundo ficcional de Júlio Dinis, a representação social não faz transparecer a estrutura da antiga sociedade. Todas as mudanças operadas ao longo do século XIX revertem no progressivo apagamento das fronteiras distintivas das classes sociais do Antigo Regime. Júlio Dinis configura na sua ficção este novo enquadramento social, onde a primazia da burguesia<sup>255</sup> se faz sentir, sobretudo em termos económicos, mas não se limitando a este domínio. A forma como, nas suas obras, se versam assuntos relacionados com o comércio e o negócio traduz, eventualmente, a experiência de vida do autor portuense naquele meio.

Há quem (Cruz, 2002:10; Afonso, 1998:35) associe a ascendência materna britânica às relações comerciais que se estabeleciam entre britânicos e portugueses, por causa do vinho do Porto, e justifique assim, de algum modo, através deste pressuposto, a vinda dos avós maternos de Júlio Dinis para a cidade invicta. Uma outra justificação se patenteia em Liberto Cruz, porém tão questionável quanto a primeira, - a opção de uma família católica, isolada em termos religiosos no seio de uma comunidade acesamente protestante.

Independentemente de qual dos dois testemunhos se apresente como mais aceitável, o facto é que muitos foram os ingleses que, ao longo do século XIX,<sup>256</sup> escolheram o Porto como destino para viver e local para fazer fortuna.

A produção literária dinisiana ficou marcada por determinados acontecimentos na esfera social, política e religiosa (Cruz, 2002:162-167). Em termos sociais<sup>257</sup>, vive-se uma crise e uma inquietação provocadas pela perda de regalias e direitos da nobreza e do clero. O dízimo deixa de incrementar as receitas clericais e os forais são condenados à extinção.

---

<sup>255</sup> Maria Aparecida Santilli (1979:23-25) traça adequadamente os contornos que caracterizam esta classe e o papel que a consciência de grupo exerceu na configuração da burguesia como classe social. Este é o ponto de partida para a análise que a autora faz da obra *Uma Família Inglesa*.

<sup>256</sup> A admiração que Júlio Dinis nutriu por Inglaterra foi explorada por Irwin Stern (1972:48-56). Não é apenas a capacidade económica e industrial do país que lhe interessa, mas também o atraiu a cultura inglesa.

<sup>257</sup> A obra de Victor de Sá (1976) pode ser consultada para aprofundar conhecimentos relativos à sociedade e à política do século XIX em Portugal. Jacinto de Prado Coelho (1946:28-34) descreve-nos, em traços gerais, as transformações sociais mais significativas e o modo como estas foram vividas no meio portuense pelos nobres e pelos burgueses.

As lutas entre absolutistas e liberais mantêm-se vivas, por mais que não seja na memória, assim como as medidas proteccionistas sobre a agricultura. A burguesia é a classe emergente ora em consequência do trabalho no campo, ora em resultado dos investimentos na indústria<sup>258</sup>. Entretanto as ideias socialistas começam a difundir-se em Portugal<sup>259</sup>. Veicula-se, na primeira metade do século XIX, um socialismo essencialmente utópico<sup>260</sup>, que não acompanhará o socialismo científico, entretanto difundido por influência de Marx e Engels. No exercício do poder político, alternam o partido progressista e o regenerador. Há quem (Saraiva, 1949:9-10) considere a aldeia de *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, uma metonímia do país e a confraternização dos rivais um símbolo da fusão dos dois partidos.

António José Saraiva resume magistralmente o estado do país<sup>261</sup>, retrato exemplar do tempo correspondente ao da produção literária de Júlio Dinis (1858-1870). Fá-lo do seguinte modo:

Durante este período o país conhece uma fase de acalmia, desenvolvem-se as obras públicas, as estradas, os caminhos de ferro, aparecem as primeiras máquinas agrícolas; abre-se ao público o telégrafo, desenvolve-se o crédito e completa-se a legislação liberal de Mousinho da Silveira com a extinção dos morgados. Estas reformas são realizadas pelo governo do partido progressista, de tradição setembrista e patuleia, em parte pelo partido regenerador, onde se anicharam elementos do antigo partido cartista ou conservador. Esta obra é coroada com o gesto da extinção da escravatura nas colónias portuguesas, devida ao ministro Sá Nogueira, antigo setembrista. Politicamente também se nota acalmia: o partido regenerador e o progressista alternam-se no poder, e mais do que isso, tendem a fundir-se no fim deste período, porque de facto representam ambos os mesmos interesses. Há a tendência na burguesia

---

<sup>258</sup> Tanto as questões referentes à organização social, como à industrialização e meios de comunicação, podem ser aprofundadas na obra de Joel Serrão (1980).

<sup>259</sup> A revista «Eco dos Operários» é uma das revistas que contribuem para propagar inicialmente os ideais socialistas, sobretudo pela voz de Lopes de Mendonça e Sousa Brandão. Uma outra revista criada, com idênticos propósitos, foi «A Esmeralda». Além destas, merece ainda menção «A Península» (Victor de Sá, 1976:61-146).

<sup>260</sup> A distinção entre socialismo utópico e científico é dilucidada por Victor de Sá (1976:46-54).

<sup>261</sup> Irwin Stern (1972:77-98) descreve exemplarmente a situação histórica, social, política, económica e cultural do país, no período em que Júlio Dinis escreveu.



nacional para o cepticismo político, para o indiferentismo, e com efeito os programas dos dois grandes partidos não divergiam fundamentalmente: as obras públicas prosseguiam com regularidade de governo para governo; o alargamento do crédito, a divulgação do ensino público, a extinção dos morgados eram necessidades reconhecidas por todos (Saraiva, 1949:9).

O século XIX ficou ainda marcado por uma mortalidade crescente devida a diversas patologias infecciosas. Uma das patologias que contaram maior número de mortos entre a população portuguesa foi a tuberculose, considerada por alguns estudiosos (Soeiro, 1949:5; Pereira, 1954:155; Ferreira, 1990:261) como uma «doença social»<sup>262</sup>. Entre as causas apontadas para a propagação da doença citam-se a falta de condições de salubridade dos grandes centros urbanos, decorrentes do desenvolvimento industrial (Ferreira, 1990:223); bem como problemas associados à alimentação e à habitação (Soeiro, 1949:5). Durante um período bastante lato, e até à primeira metade do século XX, época em que a doença era ainda mal conhecida e poucos estudos se tinham dedicado exclusivamente ao problema, muitos<sup>263</sup> admitiam as benesses de um clima adequado para a recuperação de alguns doentes. O afastamento dos centros urbanos e o contacto próximo com ambientes de ar puro são recomendações habituais<sup>264</sup>. A terapêutica recomendada pela escola médica

---

<sup>262</sup> Por «doenças sociais» entendem-se «doenças que dependem de factores causais desfavoráveis à saúde próprios de grupos da sociedade ou que pelas suas consequências afectam a vida destes grupos da sociedade em termos de lhes causarem prejuízos ou dificuldades acima de um nível aceitável» (Ferreira, 1990:261). Lopo Carvalho (1935:5) descreve assim a doença: «A tuberculose assenta e cria alicerces no organismo social, invadindo-o lenta e progressivamente».

<sup>263</sup> Lopo Carvalho (1935:13) recomenda que os hospitais devem ser utilizados para tratamento de doentes «cujo estado lesional, sendo susceptível de cicatrização, exigisse um estágio em clima especial de alta montanha ou de planície». Acrescenta ainda que a edificação de sanatórios deveria ter em linha de conta «o ponto de vista climatérico e higiénico» (idem:17). Ribeiro Sanches, citado por F.A. Gonçalves Ferreira (1990:181), admite o benefício do contacto com o ambiente exterior livre e não poluído, provido de «vegetação purificadora».

<sup>264</sup> Abílio Gonçalves Marques (1901:33) defende que «O ar puro e a luz exercem uma acção benéfica sobre o organismo [...]». A vitalidade do aldeão serve-lhe para exemplificar os benefícios daqueles elementos sobre o organismo. Aconselha veementemente os descendentes dos tuberculosos a deslocarem-se dos «grandes centros» para o «campo, à beira-mar, com uma alimentação sadia e abundante» (idem:51). Alberto Soeiro (1949:7) afirma o mesmo, ao considerar a evolução da doença, nos indígenas africanos: «A tuberculose evoluciona de uma forma benigna quando eles se mantêm nas suas aldeias, levando uma vida calma e ao ar livre; uma vez que o indígena transportado para a cidade e obrigado a um trabalho árduo, vivendo em grandes aglomerados sem as mínimas condições de higiene, a tuberculose evolucionará de uma forma aguda, rapidamente progressiva». Não crê, porém, que o ambiente por si só, sem um médico competente, possa trazer resultados efectivos na cura dos doentes.

alemã era designada genericamente de regime «higiénico-dietético»<sup>265</sup>. Aliás, as descobertas das investigações levadas a cabo por Robert Koch relativas ao bacilo da tuberculose acabam por dar alguma razão à aplicação desta terapêutica, se não usada como medida curativa pelo menos como preventiva (Pereira, 1954:191-192).

Este panorama da saúde pública portuguesa justifica à época a frequente recomendação médica aos doentes com problemas respiratórios, designadamente aos doentes pulmonares, para procurarem ambientes mais propícios aos seus sistemas respiratórios deficitários. À rainha D. Maria Amélia se ficaram a dever iniciativas como a fundação em 1853, no Funchal, do primeiro estabelecimento de luta contra a tuberculose, em consequência eventualmente do facto de esta doença ter ceifado a vida da sua filha (Ferreira, 1990:265).

Em relação às retiradas para o campo com vista à melhoria das condições de saúde dos doentes com «tísica pulmonar»<sup>266</sup>, Liberto Cruz (2002:11) fornece informações relevantes, entre as quais a de que a mãe de Júlio Dinis se recolheu em Grijó com aquele intento, acrescentando ainda que, desde esse tempo, Guilherme Coelho costumava retirar-se para a aldeia. A decisão de partir para a Madeira ficou documentada, também por Liberto Cruz (2002:90), como sendo eventualmente o resultado da influência provocada pela leitura da tese de um ex-aluno, Doutor Sousa Vaz, intitulada «A influência salutar do clima da Madeira no tratamento da tísica pulmonar». Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:9-10) confirma esta tendência de Júlio Dinis procurar uma «cura pela mudança de ares», desde o primeiro episódio de hemoptise e ao longo de vários anos, para sanar os seus problemas de saúde, quer em ambientes próximos do Porto, quer noutros mais distantes, entre os quais reporta a ilha da Madeira.

---

<sup>265</sup> Abílio Gonçalves Marques (1901:53) apresenta, no início do século XX, aquela que considera ser uma posição geral: «Os tísico-terapêutas dão hoje primazia ao tratamento higieno-dietético: -ar puro, repouso e sobrealimentação».

<sup>266</sup> A doença está documentada por António Capão (1989:10) na «Notícia Preambular» como «um dos maiores flagelos da humanidade» na época. Destaca ainda a forma como o escritor portuense procurou lidar com o seu problema de saúde, apontando o optimismo se bem que mais dirigido aos outros do que a si mesmo. Procurou ainda alívio para a doença na Madeira e, por diversas vezes, a estadia no campo, mas no Continente. No entanto, o primeiro a abordar de forma sistematizada a doença de Júlio Dinis foi Egas Moniz (1924:89-103; 165-182) que lhe dedicou um capítulo da sua exímia obra, procurando inclusive, ainda que não se corroborem as suas suposições, justificar as suas opções literárias em função da doença que o minava. Almeida Garrett (1939:89) insiste nos retiros na aldeia como forma de «debelar» os cuidados que a doença lhe impunha. O optimismo apontado por António Capão fora registado como aparentemente paradoxal por Joaquim Costa (1939:413). Para o então director da Biblioteca Municipal do Porto, a formação científica que alcançara resultaria na ausência de fraqueza e hesitação que transpareceria nas suas obras. O mesmo juízo orienta Alceu Amoroso Lima (1940:216), admitindo que fo na aldeia que procurou «novas forças para os pulmões consumidos».

Acrescente-se que a dissertação, apresentada por Gomes Coelho à Escola Médico-Cirúrgica do Porto<sup>267</sup>, se subordinou ao tema «Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina e especialmente da sua aplicação ao ramo operatório». É impossível negar as evidências, que este título, desde logo, encerra. Armando Cyrillo Soares (1940:6-8) procurou demonstrar a perspectiva científica que norteou a elaboração deste documento, em que o seu autor estabelece uma relação entre a fisiologia do homem e as circunstâncias envolventes (clima, estação, constituição atmosférica). Ainda a propósito desta tese, João Gaspar Simões (1963:31) destaca a abordagem do problema que em breve atingiria pessoalmente Júlio Dinis. Havia nesse trabalho de dissertação uma menção específica à «melhor localidade que deve aconselhar-se a um tísico». Egas Moniz (1924: 27-49) dedicou, na sua obra de teor biográfico, um capítulo à análise da dissertação de Júlio Dinis. Numa apreciação avalizada, em sintonia com a crítica, reconhece-se que a maioria dos juízos, ali formulados, perdeu a validade, porém julga-se justificada a ideia de que a escolha do tema terá sido ditado pela doença<sup>268</sup> de que padecia.

Mesmo que esta opção não reverterse na melhoria das condições de saúde, em termos físicos, consta que o retiro no seio da natureza constituía uma das práticas sociais do tempo de Júlio Dinis. Assim o assevera Fidelino de Figueiredo (1923:253) em *História da Literatura Romântica (1825-1870)*: «Os romances rústicos de Júlio Dinis são implicitamente a execução artística dum sentimento geral do seu tempo, o da opção pelo retiro na natureza».

Conclusão plausível é, pois, a da apresentação do retiro campestre, por parte de Júlio Dinis, não só como uma recomendação prevalente no seio da comunidade científica do tempo do escritor portuense, mas também como a revelação de uma preferência social da população com capacidade económica para suportar tais gastos.

---

<sup>267</sup> Por altura do centenário do nascimento de Júlio Dinis, Hernâni Monteiro (1940:486-487) destaca, entre os vultos dos professores da Escola Médico-Cirúrgica que se dedicaram às Letras, o escritor portuense Júlio Dinis. É a citação de alguns poemas de Júlio Dinis que abre a longa elocução destinada a celebrar os professores da casa, onde se formara Joaquim Guilherme Gomes Coelho, votados às «belas-letras».

<sup>268</sup> A tuberculose é referida em inúmeros documentos (Simões, 1963; Moniz, 1924; Cruz, 2002; Garrett, 1939:89; Sampaio, 1925; Arestas, 1939:536; Lima, 1940:216; Ferreira, 1987:8; Basto, 1937:87) como causadora da morte da mãe de Joaquim Guilherme, e de alguns dos seus irmãos, colocando em causa, diversas vezes, a sua carreira profissional. É ainda mencionada (Lemos, 1925:179) como a razão pela qual Júlio Dinis nunca se terá dedicado com toda a sua energia ao professorado.

Se, como já se evidenciou, o ambiente citadino surge por contraposição ao ambiente campestre, no que aos benefícios para os infectados pela tuberculose se refere, a exploração desta dicotomia temática não é exclusiva da esfera medicinal.

Posto isto, cabe ainda atender aos títulos das obras, subsidiados pelos subtítulos, conducentes de imediato à apreensão da extensão social que encerram. «Cenas da Vida do Porto» complementa o título *Uma Família Inglesa*, ao passo que os restantes romances são rotulados de «Crónica da Aldeia». Abrem-se as portas para duas comunidades distintas com hábitos, costumes, atitudes, ideologias, comportamentos e linguagem diversos. Trata-se de procurar deste modo um discurso monossémico<sup>269</sup>, conferindo-lhe assim contornos que se pretendem mais realistas.

A obra de Júlio Dinis permite, por isso, compreender a existência de dois mundos muito diferentes: a aldeia e a cidade. Neste sentido torna-se um contributo fundamental para a história social, na medida em que espaços e cenários distintos (aldeia/cidade) são ponto de partida para análise das relações sociais e condições de sociabilidade das pessoas, como defendeu Luís Miguel Tavares Ferreira (2003). Não é difícil aceitar que a intenção de Júlio Dinis fosse, como este sustenta, ao analisar *A Morgadinha dos Canaviais* em paralelo com *Uma Família Inglesa*, dar a conhecer dois mundos diferentes que se complementam, a cidade e o campo. O ambiente urbano fornece aos indivíduos a formação intelectual necessária para que se alcance a felicidade num ambiente rural. O progresso, que Júlio Dinis entende ser benéfico, será, pois, o elo entre a cidade e o campo. Portanto, não será difícil sustentar, tal como Marina de Almeida Ribeiro (1990:33), que:

Júlio Dinis, habitando um país – Portugal – desde 1839 a 1871, dá-nos uma paisagem harmoniosa da cidade e do campo. Cidade e campo completam-se e opõem-se, mas a oposição não é irremediável ou catastrófica. É sustentável e harmoniza-se, superados os conflitos, mesmo quando, no caso de *A Morgadinha dos Canaviais*, eles deixam marcas e

---

<sup>269</sup> Philippe Hamon (1982:155-156) em *Littérature et réalité*, explora as diversas características discursivas do realismo, entre elas mencionando «Ce mimétisme du discours scientifique est souvent perceptible dans les titres ou sous-titres des ouvrages (histoire, chronique, physiologie, morphologie, etc.), qui s'efforcent ainsi, une fois de plus, de se dissimuler comme discours poétique (où les seules catégories pertinentes sont celles du lisible et de l'illisible – ou du scriptible, pour suivre R. Barthes), pour s'intégrer à des discours où les catégories pertinentes sont celles de l'heureux ou du malheureux (le mode d'emploi, la recette de cuisine), du vrai et du faux, du reproductible et du non-reproductible, du vérifiable ou du non-vérifiable».

exigem sacrifícios humanos – a estrada passa por cima do tio Vicente, homem ligado à Natureza, vivendo na sua intimidade. Ele morre mas não inutilmente, não por acaso. Com a sua morte estabelece-se a ponte possível entre dois mundos – a cidade e a aldeia.

Há ainda a ter em conta que nas obras dinisianas é fácil detectar a apologia do trabalho do campo que honra todos aqueles que partilham as suas benesses. É através deste que a burguesia consegue ascender socialmente e será também ele que permitirá à nobreza erguer a cabeça, após repudiar os títulos, quando verifica que esta poderá ser a única forma de prosperar. Túlio Ramires Ferro (1992:326) destaca, no *Dicionário da Literatura*, o tom de euforia que caracteriza os romances de Júlio Dinis, manifestamente expresso na crença no valor do trabalho, como forma de ascensão social.

Por fim, um outro aspecto relevante desta dimensão social é a capacidade de retratar as vivências salutareas dos que habitam os campos e neles trabalham, e o refúgio temporário dos cidadãos neste ambiente<sup>270</sup>, sobretudo durante a Primavera.

É impreterível verificar os moldes em que estas questões sociais se reflectem no uso do *locus amoenus*. O lugar aprazível, em consequência de um aproveitamento com contornos distintos, adquire uma nova função, permitindo a todos os que o desejem beneficiar dos seus unguentos mitigadores e das alegrias e compensações que só ele pode oferecer, conjugando uma nota realista com os seus contornos idealizados.

A correspondência de Júlio Dinis constitui o primeiro recurso em que se manifestam algumas ocorrências, em clara remissão para o significado que a dimensão social do lugar ameno terá nas obras do autor. Dada a importância que as epístolas assumem, enquanto espaço gestativo do lugar ameno que será elaborado na produção

---

<sup>270</sup> A incidência temática sobre a oposição cidade / campo é notada por alguns críticos (França, 1975; 1981; Dória, 1950). O primeiro menciona: «A oposição cidade/campo constitui o nó da ideologia de Júlio Dinis ou a sua mitologia pessoal» (França, 1975:427). Para o autor, a cidade associa-se terminantemente à ideia de mal, aliás desde logo expressa na tese, subordinada ao tema *Da Influência dos Estudos Meteorológicos para a Medicina especialmente de Suas Aplicações ao Ramo Operatório* (1961), que Gomes Coelho defendeu, ao compreender a relação entre a meteorologia e o tratamento de certas doenças. Luís Miguel Tavares Ferreiro (2003:4) refere que «Para o discurso médico da altura esta mudança de ares era de facto bastante terapêutica». Nesta matéria será de todo o interesse ler as palavras de Maria Ema Tarracha Ferreira (1987:20-21), referentes a Émile Souvestre, escritor francês de meados do século XIX, cujos ecos se fazem sentir na obra de Júlio Dinis. Este escritor é, por diversas vezes, citado na correspondência. Trata-se de um defensor do campo, que se bate contra a corrupção cidadina. O seu romance de pendor idílico e moralizante, ainda que deixe transparecer o método de observação directa, está ainda preso ao século XVIII (doutrina rousseauiana e presença de uma religiosidade vaga).

narrativa, não é, pois, de relegar a sua análise. Numa série de missivas dirigidas a Cecília, coligidas sob o título «Impressões do Campo», já mencionadas, representativas das impressões de Diana de Aveleda, primeiro pseudónimo adoptado por Joaquim Gomes Coelho, o *locus amoenus* vai surgindo ora como *topos*, ora como motivo, reportando a diferença entre o ambiente citadino, em que se move habitualmente Cecília, e o ambiente campestre que Diana pretende dar a conhecer mais de perto à sua destinatária. Eis a forma como o descreve:

Deste ponto dominava-se a aldeia toda. As suaves ondulações daquele terreno, pitorescamente acidentado, eram todas forradas de folhagem viçosa; as casas alvíssimas, disseminadas por aquela verdura, tinham um aspecto festivo, que consolava o coração. O pequeno rio que atravessa a aldeia em tortuosos meandros, o meu rio anónimo, cortado a cada passo por pontes rústicas e açudes, fazia mais aprazível a cena; nas relvas, de um verde magnífico, verdadeira relva inglesa, alvejavam as roupas estendidas por lavadeiras madrugadoras; numerosas manadas de gado pastavam por lameiros extensos e a sons de frauta pastoril, a frauta primitiva, nobilitada há pouco por um artista inspirado, vinha ecoar nas concavidades da colina e desafiar as vozes das aves escondidas na impenetrável espessura dos arbustos que a guarneciam.

O colorido da aurora animava, poetizava tudo isto, tornava tudo surpreendente, inimitável. Nunca em paleta alguma de artista se combinaram tintas assim (Dinis, 1967:194).

Em consequência deste espaço, foi prodigiosa a leitura de *Jocelyn*<sup>271</sup> que apenas nesse momento se lhe deu a conhecer na sua essência. A emissária desta carta está situada num espaço privilegiado, a partir do qual tem também uma visão geral, mas singular («deste ponto dominava-se a aldeia toda»). Introduce-se, de imediato, a descrição do que lhe é possível contemplar dali. Acumulam-se as metáforas («As suaves ondulações [...] eram

---

<sup>271</sup> Henri Peyre (1971: 208) cita um comentário elaborado por Désire Nisard, a propósito da obra de Lamartine, «Tout ouvrage où la part de la raison n'a pas été faite est un ouvrage mort-né». Ora desta afirmação resulta segundo o crítico a imolação da razão à «dévorante imagination».

todas forradas de folhagem viçosa»), a adjectivação expressiva («suaves», «viçosa», «festivo», «aprazível», «magnífico», «extensos», «impenetrável») e a personificação («verdura [...] que consolava o coração»). Merecem alguma atenção as «roupas estendidas» e as «lavadeiras madrugadoras», pela novidade de que se reveste a sua inserção na configuração do *locus amoenus*. São, de facto, elementos que representam uma dinâmica transformadora do lugar ameno, quer na sua configuração, quer no seu entendimento, enquanto portador de significados diversos. Resta constatar o efeito desta paisagem sobre o «coração»: o consolo. O último parágrafo confere uma nota idealista à descrição que ainda assim não ofusca a componente realista. Não se olvide, contudo, que esta descrição se iniciou com uma expressão de teor globalizante e genérico, para se lhe seguir a exploração de pormenores tais como o terreno, as casas, os rios, os açudes, as pontes, as lavadeiras, as manadas de gado, entre outros, como reflexo do gosto pelo detalhe.

Ao longo do excerto evidencia-se a prevalência das sensações visuais sobre as auditivas. Atente-se na variada gama de expressões que traduzem o predomínio das primeiras, patentes em numerosas ocorrências como «altos castanheiros», «florescência os tingia», «reflexos doirados», «raios solares», «folhagem bicolor», «figuras irregulares», «casa branca», «volitavam», «eiras extensas», «ripavam o milho», «medas de palha dispostas em longas fileiras», «abundante em verdura», «a luz e a sombra», «à sombra»; em contraponto com a menor frequência de referências auditivas, expressas em «agradável ruído», «vozes infantis», «cantar do galo», «vagos rumores», «gorjeios de aves», «longínquo rumor» e «donde esse rumor partia». Os exemplos referidos permitem simultaneamente validar o pressuposto de que a descrição se define «par référence au visuel», devendo «faire voir», como assevera Henri Lafon (1982:311); e mostrar a tentativa de captar a luminosidade, procurando abrir caminho para as diversas gradações e tons, bem como para a alternância entre luz e sombra que conferirão maior variedade e porão cobro à monotonia da descrição do século XVIII<sup>272</sup>.

A repetição de sons vibrantes /r/, fricativos /v/, nasais /n/ e /m/, sibilantes /s/ empresta ao texto grande musicalidade, na maioria dos casos; noutros, a aliteração das

---

<sup>272</sup> Victor Cecil Deane (1967), num capítulo do livro *Aspects of Eighteenth Century Nature Poetry*, explora convenientemente a relação entre a arte pictórica e a literatura inglesa no que concerne às influências da primeira sobre a segunda. Não deixa, porém, de reconhecer as limitações impostas por uma análise orientada para este fim comparativo.

oclusivas /t/ e /d/ imprime um certo visualismo: «O pequeno rio que atravessa a aldeia em tortuosos meandros»; noutros ainda, as aliterações da sibilante /s/ e da fricativa /f/ criam inclusivamente sugestões auditivas: «As suaves ondulações daquele terreno, pitorescamente, eram todas forradas de folhagem viçosa».

Três aspectos retêm ainda a atenção do leitor, pelo que a necessidade de reflexão se torna óbvia. O primeiro diz respeito à menção da «frauta pastoril», especificada de seguida pela expressão reiterativa «frauta primitiva». De imediato se evoca quer o mundo pastoril, em que a flauta emerge como elemento bucólico cuja presença constante remete para a harmonia desse espaço; quer o mundo rousseauiano, sugerido pelo adjetivo «primitivo», liberto dos grilhões que a civilização lhe impôs. O som desta flauta, «nobilitada» por um «artista inspirado», insinuando a incapacidade do homem comum e de muitos artistas - os que não possuem inspiração -, absorve completamente a emissária e apela a uma espécie de sintonia com um espírito universal<sup>273</sup>, a ser partilhado por outros seres, como as «aves escondidas». A ideia do artista inspirado pode muito bem associar-se ao «génio criador» romântico que abre «caminho» para o «reino poético»<sup>274</sup>, metonimicamente referido pela expressão «a aurora animava, poetizava tudo». Aliás, a poesia é colocada num patamar superior à pintura, através da metáfora sugestiva «Nunca em paleta alguma de artista se combinaram tintas assim»<sup>275</sup>. Houve já oportunidade de referir a recorrência deste motivo na obra dinisiana. Finalmente, a aldeia envolve-se de um ar pitoresco, manifestamente enunciado no advérbio «pitorescamente». Sabe-se pela leitura da obra de Goyanes (1949:131-132) que o culto do pitoresco é uma das vertentes típicas do Romantismo. É, aliás, sintomática a importância conferida a esta faceta do texto literário, chegando inclusivamente a demonstrar-se pela existência de um estudo (Deane, 1967: 63-109) dedicado em exclusivo a este assunto.

Numa outra carta destinada à mesma amiga, Diana de Aveleda procura traduzir as vivências particulares que oferece este ambiente aos que têm a felicidade de o gozar, em

---

<sup>273</sup> A união pefeita dos diversos elementos do cosmos é constatada como uma das imagens românticas recorrentes por Sven Halse (2008:397-398) e por Deborah Janson (1998:207-208).

<sup>274</sup> A ideia de que o «génio» é o caminho para a poesia aparece expressa por Sven Halse (2008:386) do seguinte modo: «In Romanticism the sovereign ego is a central ideal, the genius with its unique gifts, with which he as the vanguard of humanity is to lead the way to the poetic kingdom». Além disso, o mesmo autor (2008:397) refere-se, ao analisar um idílio de Hoffmann, à imagem romântica da «inner cohesion of all things which, at its best, poetry is able to show the way to the tranquil, harmonious stasis».

<sup>275</sup> As imagens da pintura foram, como já se notou, noutros momentos deste trabalho, convenientemente exploradas por Abrams (1976), no capítulo III da sua obra *The Mirror and the Lamp*. Assim sendo, recomenda-se a leitura atenta deste capítulo.



consequência do afastamento da cidade. Sem prejuízo do que ficou dito, recorrer-se-á a uma afirmação de Ricardo Gullón (1980:50), a propósito dos referidos espaços na obra de Miguel Unamuno, que expressa esta ideia: «Ciudad y campo, [...], le dan la posibilidad de descansar en el segundo de los deseos y el desasosiego de la primera. [...] La naturaleza le habla y el se deja penetrar por ella, quietando su espíritu “turbulento”».

Diana de Aveleda, a amiga, denunciada apenas pela abreviatura L., e o doutor fazem uma caminhada salutar, que lhes proporciona contemplar o seguinte:

Altos castanheiros, cuja plena florescência os tingia naquele tempo de reflexos doirados e as faias de tronco liso, que, agitadas pela viração, ofereciam alternadamente aos raios solares as duas faces da sua folhagem bicolor, repartiam em figuras irregulares toda esta planície. Aqui e ali uma pequena casa branca, em cujo telhado se beijavam as pombas e volitavam as andorinhas, que vinham aninhar-se nos beirais. Nos quinteiros adjacentes misturava-se com o agradável ruído de vozes infantis, o cantar do galo, respondido por o de outros mais afastados.

Depois eiras extensas onde numerosas raparigas ripavam o linho colhido há pouco, cabanas de colmo de tentarem o pincel de um artista, medas de palha dispostas em longas fileiras, [...] Plena aldeia enfim, plena aldeia da nossa terra, fértil, risonha, amena, abundante em verdura, em flores e em água, onde a luz e as sombras se casam em misteriosa combinação; cheia de vagos rumores de folhas agitadas, de arroios invisíveis, de gorjeios de aves, de tudo o que consola, de tudo o que nos dá vida.

Tendo atravessado os campos, subimos por entre giestas e urzes em flor e à sombra de magníficas carvalheiras, o mais frondoso dos outeiros que os limitavam e, atraídos pelo longínquo rumor de uma queda de água, fomos ladeando a encosta até encontrarmos a corrente donde esse rumor partia (Dinis, 1967: 227-228).

A descrição está repleta de movimento («agitadas pela viração», «volitavam», «vinham aninhar-se», «ripavam o linho», «folhas agitadas»); de deícticos, «aqui e ali»; de

cor e luminosidade («plena florescência os tingia», «reflexos doirados», «folhagem bicolor», «casa branca», «cabanas de colmo de tentarem o pincel de um artista», «abundante em verdura», «luz e sombras se casam em misteriosa combinação»); e de sons («agradável ruído de vozes», «o cantar do galo respondido por outros mais afastados», «risonha», «cheia de vagos rumores», «de gorjeios de aves», «longínquo rumor», «donde o rumor partia»). O sentido da visão manifesta-se ainda em expressões como «altos castanheiros», «figuras irregulares», «eiras extensas», e «medas de palha dispostas em longas fileiras». Não fica esquecido o sentido do tacto que se ilustra na expressão «tronco liso». A combinação de todos estes componentes remete para uma descrição sensorial em que se espelham os tributos de Paganino e Herculano (Buescu, 1990:96). Há quem (Ferreira, 1987:13) filie esta «acuidade sensorial» à tuberculose que minava o escritor, argumento que peca por falta de visão literária. As famosas descrições visualistas-impressionistas de Eça ficar-lhe-ão a dever muito.

Mais uma vez a combinação idealismo/realismo se faz sentir na obra dinisiana. As referências feitas às raparigas que se ocupam de actividades do quotidiano da população que habita e trabalha nos campos, neste caso ripando «o linho colhido há pouco», ao canto dos «galos», animal popular nestes ambientes campestres, às cabanas de colmo e às medas de palha dispostas em fileiras, constituem estratégias de ancoragem realista, a par das referências às roupas e às lavadeiras. Eis que agora se destacam estes novos elementos portadores de realismo na esfera da literatura, elementos estes que ficarão famosos por inspirarem pintores realistas portugueses, como José Malhoa ou Silva Porto (França, 1981).

Ressalte-se ainda uma tentativa de dotar de certo concretismo a paisagem, designadamente através das referências específicas a aves como sejam «as pombas», «as andorinhas», ou a espécies vegetais, «giestas», «urzes» e «carvalheiras».

Em suma, trata-se de um local cuja capacidade vivificante se assinala incontestavelmente a par do reconforto que dele emana. Cecília, afastada da vida campesina, não conhece o campo, que lhe produz «an impression of health and tranquility» (Brandes, 1957:7).

Em breve chegarão a um local que antecede a observação do verdadeiro motivo da excursão que empreenderam. Neste residem, novamente, todos os elementos do lugar ameno:

A corrente era a cada passo interrompida por açudes e moinhos, atravessada por pontes rústicas, oculta às vezes pelos arbustos das margens e, dos sítios mais profundos, soltava do seio os amieiros sempre ávidos e insaciáveis de frescura.

Conduziu-nos finalmente este caminho a uma devesa, na qual cessaram as tribulações do administrador. O mau humor que a descida lhe tinha exacerbado desvaneceu-se totalmente no remanso que o esperava ali e não foi ele o que menos se riu dos seus passados terrores e apreensões.

Mas que devesa aquela, Cecília! Que íntimo recolhimento! Que misteriosa tranquilidade! Os rouxinóis, ocultos na copa espessíssima de carvalhos seculares, cantavam à porfia sem que a nossa presença os inquietasse. A andorinha dos bosques, cheia de confiança, passava ao nosso lado perseguindo os insectos com aquela graciosa agilidade de movimentos que nos encanta nela. De quando em quando uma folha seca, uma lande desprendida da árvore, vinham cair-nos aos pés; um raio de sol, que, atravessando já amortecido aquele arrendado de verdura, descia a procurar na relva a florinha cor de anil que não sei que nome bárbaro tem em botânica, traçava obliquamente no recinto assombrado pelo arvoredado uma coluna luminosa que se dissesse fuste tombado de um templo em ruínas. Insectos de cor variada, cujos zumbidos eram o maior rumor daquela solidão, seduzidos por este raio de luz, procuravam-no com ansiedade e vertigem (Dinis, 1967:228-229).

Mais uma descrição sensorial, na óptica de Helena Buescu (1990:96), herança de *Pároco da Aldeia*, de Alexandre Herculano, e de *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino. O som propaga-se por todo o lado («os rouxinóis cantam», «insectos [...] cujos zumbidos eram o maior rumor»); o movimento não está menos presente («a andorinha do bosque [...] perseguindo os insectos com aquela graciosa agilidade de movimentos», «um raio de sol descia»; a luz e a cor espraíam-se «um raio de sol [...] traçava [...] uma coluna luminosa», «florinha cor de anil»); e a presença subtil da sensação táctil, em «na copa

espassíssima», combinam-se perfeitamente para a construção desta descrição de contornos sensoriais e impressionistas.

Além do comentário traçado, há ainda algumas notas que devem constar. Em primeiro lugar o acompanhante de Diana e L., o administrador, designação que aponta, escusado será dizer, para a sua profissão, reforçando ao nível da narrativa a «transparence onomastique»<sup>276</sup>. Em segundo lugar, a emissária da missiva mostra alguma relutância em se recordar da denominação «bárbara» que a botânica aplicaria para classificar a «florinha cor de anil». Tal reflexão revela a preocupação com o estudo minucioso que os cientistas desta área aplicariam na época, com vista à classificação das espécies, influenciados provavelmente por Darwin<sup>277</sup>.

Intuir-se-á no discurso da emissária uma crítica aos que procuram dissecar cientificamente os elementos que integram a natureza, ou, pelo contrário, a crítica parte do narrador e atinge a emissária que numa atitude de menosprezo negligencia este conhecimento, eventualmente dominado pelo narrador?

Tanto uma como a outra são possíveis, incontestável é, porém, ver-se nesta passagem a abertura para o caminho realista que apreciará sobremaneira o saber incorporado no texto, como provindo de uma voz com autoridade na matéria<sup>278</sup>, seja ela filosófica, religiosa, botânica, geográfica, etc.

Neste sentido, é ainda curiosa a observação do comportamento dos insectos atraídos pela luz, revestindo-se de um certo pendor científico, agora no domínio da biologia.

Uma outra nota fica reservada para as exclamações, em que se verte a emotividade despertada na emissária desta missiva pela contemplação da paisagem. Em tudo parece assomar poesia, porém é aconselhável não perder de vista a descida que os

---

<sup>276</sup> Philippe Hamon (1982:138) considera que a «lisibilité» de um texto depende, em larga medida, da «motivation systématique des noms propres et des surnoms des lieux et des personnages». Acrescenta ainda: «Mais le discours réaliste jouera plutôt sur la connotation d'un contenu social (tel nom propre ou surnom connotera par exemple la roture, l'aristocratie, le métier, etc.) que sur la dénotation d'un trait caractériel ou physique».

<sup>277</sup> Para melhor compreender a importância que Darwin exerceu não só na literatura, mas também neste mundo novo, convirá consultar o capítulo «A Field of force: the biological model» da autoria de Richard Lehan (2005:95-150).

<sup>278</sup> Este aspecto é também explorado por Philippe Hamon, no artigo «Un discours contraint» na obra *Littérature et réalité*. Sven Halse (2008:401) exemplifica, ao analisar uma passagem de «The first primrose», com a escrita de Mary Russel Mitford esta preocupação com a descrição detalhada, e sustenta que «The correct names of the plants in this descriptive listing Play just as important role as the descriptive adjectives linked to them. The empirical approach to the world of early realism, not least to the individual natural phenomenon, begins to make itself felt».

caminhantes tinham realizado e os terrores e as apreensões, extremamente agigantados, que a antecederam. Com efeito, parodia-se, de forma extraordinária, o sofrimento da personagem que, à partida, estaria habituada aos contratempos próprios do lugar. Na verdade estes resumem-se a uma cancela que não podia ser aberta e a alguns declives que reclamavam alguns cuidados, mas não de todo excessivos.

Num esboço literário não concluído, sob a epígrafe *Um ramo de Maias*, o narrador informa que passou os meses floridos no campo. A descrição desses dias transmite-a com recurso ao lugar ameno:

Todos os dias o sol, despontando por cima da crista dos outeiros, me encontrava sentado ou, mais rigorosamente, deitado nas pedras musgosas de um muro derrocado ou junto ao tronco meio carcomido de algum carvalho secular.

Um frondoso e ameníssimo vale seguia em sinuosidades por entre duas colinas, em cujas fraldas e encostas rompia uma vigorosa vegetação de sobreiros e carvalhos e cujos cimos eram coroados pelas elegantes umbelas de pinheiros mansos que faziam lembrar uma vila napolitana. As arcas de um extenso aqueduto avistavam-se ao longe e, através delas, descobria-se àquela hora um céu sem nuvens apavonado pelos nascentes clarões da luz oriental. Enchiam as espessuras do vale e das encostas fronteiras um enxame de pássaros, cujos gorjeios se confundiam, combinavam, ou afroixando, ou crescendo, e produzindo sempre a harmonia na dissonância, coisa que a arte julga um absurdo, mas que a natureza entende e realiza.

Era o último dia de Abril. Flores em profusão esmaltavam de variado matiz o fundo verde da relva.

Havia lugares em que o campo tinha reflexos doirados, roxos, azuis, de magníficos efeitos e lá estavam também dispersas pela colina e debruçadas sobre o vale as minhas queridas flores das maias, todas alegres e festivas.

Eu estava enfeitiçado com o que via. Todo me embevecia a seguir com a vista uma rosa que o vento desfolhara no rio e que, arrebatada pela corrente, ia, bem longe da roseira que a produzira, exalar o último alento; outras vezes acompanhava a abelha no seu adejar de flor em flor ou o movimento da sombra da folhagem agitada projectando-se sobre a relva do chão.

Pouco a pouco aos pequenos e surdos murmúrios da natureza, pois naquela época do ano a natureza fala baixo, porque fala de amores, às vozes das aves, dos insectos, das águas, dos ventos e das folhagens, juntou-se o timbre argentino de uma voz de mulher entoando a seguinte cantiga (Dinis, 1967:305-306).

Assim termina abruptamente este esboço que não dispõe de nenhuma nota que possa dar alguma pista sobre as intenções que norteavam o autor na sua elaboração. Ainda que assim suceda, importa analisá-lo mais de perto. O fragmento apresentado é prolixo em elementos claramente remissivos para sensações auditivas, visuais e tácteis. No primeiro grupo incluem-se, entre outras expressões, «rompia», «gorjeios», «afroixando ou crescendo», «pequenos e surdos murmúrios», «natureza fala baixo», «vozes das aves» e «timbre argentino»; no segundo integram-se expressões como «seguia em sinuosidades por entre as colinas», «as arcas de um extenso aqueduto avistavam-se ao longe», «descobria-se um céu sem nuvens», «clarões de luz», «flores [...] esmaltavam de variado matiz o fundo verde da relva» e «reflexos doirados, roxos, azuis»; quanto às sensações tácteis são mais exíguas, mas fazem-se notar em «deitado nas pedras musgosas».

Deve também referir-se o visualismo descritivo, conseguido através de alguns dos exemplos apresentados, e da sua conjugação com o impressionismo da descrição, patente, por exemplo, no movimento transmitido por «seguir com a vista uma rosa», «arrebatado pela corrente ia ao longe exalar o último alento», «acompanhava a abelha no seu adejar de flor em flor ou o movimento da sombra da folhagem agitada».

O destaque vai ainda para os deícticos espaciais, com especial relevo neste texto e para o elemento realista introduzido no final, mas não desenvolvido posteriormente: a mulher que entoa uma cantiga. Talvez esta cantiga fosse *A Cabreira*, melodia popular idêntica a tantas outras que aparecem nos romances rurais e cuja intenção é certamente a

de transmitir realismo ao ambiente campesino<sup>279</sup>. É curioso que este elemento se concilie com a humanização da natureza, manifesta primordialmente nos três últimos parágrafos.

Por fim, este excerto permite explorar uma outra questão, desta feita de âmbito metaliterário, porquanto estabelece uma oposição entre a teoria, ou seja, o que a arte não aceita dentro dos seus limites e o que é observável na natureza. Trata-se da capacidade de instaurar a «harmonia na dissonância». O oximoro traduz a efectiva harmonia na aparente desarmonia.

Um dos romancezinhos, intitulado «Justiça de Sua Majestade», inserido em 1879<sup>280</sup> na publicação de *Serões da Província*, permite retirar algumas conclusões, em consonância com as análises que têm vindo a ser realizadas. Este deveria ter sido revisto pelo autor para ser publicado, mas tal não chegou a acontecer, acabando por ser dado pelo pai de Joaquim Guilherme Gomes Coelho para publicação na terceira edição de *Serões da Província*, cerca de dez anos depois da primeira edição.

A descrição do Minho de 1852, no mês de Abril, referência temporal precisa constante do texto, ajuda a compreender melhor o recurso ao *locus amoenus* para representar alguns hábitos sociais burgueses, designados como «retiros campestres», se não, veja-se:

Por toda a parte eram já espessuras frondosas e impenetráveis;  
sombras discretas; vales misteriosos e encantadores, graças ao claro-  
escuro com que a vegetação renascente os coloria; colinas adornadas e  
festivas, como um trono de altar em capela rústica; enfloradíssimos  
silvados, veigas a exuberarem de vida; e, por entre tudo isto, casas de

---

<sup>279</sup> Cf. Irwin Stern (1972:216-219) que dedica algumas páginas do seu trabalho ao estudo das canções. Luís Chaves (1940:555) escreveu uma comunicação para as comemorações do nascimento de Júlio Dinis destinada à anotação de um conjunto de elementos etnográficos e folclóricos, entre os quais consigna o que nos ocupa neste momento, e entende que essas «evocações, tiradas da observação folclórica, esmaltam de realidade a ficção de Júlio Dinis».

<sup>280</sup> Vários estudiosos confirmaram este facto. Para a verificação do referido facto registam-se alguns nomes como o de Óscar Lopes que prefaciou a obra de Maria Adelaide Godinho Arala Chaves (1998). Óscar Lopes (1998:7) refere que, a partir de 1858, Júlio Dinis se dedica à criação ficcional. O primeiro romance que escreve é justamente «Justiça de sua Majestade». Em 1879 aparece na 2ª edição de *Inéditos e Esparsos* a obra singular de Júlio Dinis. Já Ernesto Rodrigues (1999:166) identifica igualmente o ano de 1858, como o da sua inauguração como novelista com a publicação de «Justiça de sua Majestade», que integrará *Os Serões da Província* na 3ª edição (1879). Outro tanto defende Egas Moniz (1924:231). Este ano é também assinalado por João Gaspar Simões (1963: 26) como o que provavelmente marca o ensaio da escrita do conto. Egas Moniz, na obra e página já citadas nesta nota, apelida a obra de «primeira novela, ou romancezinho», o que leva a crer que considera ambas as designações de forma indistinta.

brancura ofuscante, e acima de tudo, um céu sem nuvens, um céu azul, daquele azul dos céus napolitanos, a meu ver, tão culpados na existência dos *lazzaroni*.

As torrentes estavam nas suas horas de bom humor; não bramiam, murmuravam apenas; não se precipitavam impetuosas do alto dos outeiros, deixavam-se escorregar pelas anfractuosidades das quebradas.

Os ventos, como que arrependidos, pretendiam com afagos fazer esquecer aos arbustos mais tenros as violências passadas.

A luz salutar da Primavera convertia-se, por mágica metamorfose, em perfumes que embalsamavam os ares, em flores que esmaltavam os prados, em harmonias vagas que as brisas transportavam de selva em selva, que as aves escutavam atentas e os ecos repercutiam sonoros.

Nestes dias assim sente-se palpar de vida a natureza inteira.

Por toda a parte se realiza um génesis. No solo é o grão que germina; nos troncos as novas folhas que brotam; nos ramos as flores que desabroçam; nas águas, nas florestas, nos vergéis, nos ares uma jovem e inquieta geração de aves e de insectos que surge, animando tudo com seus magníficos concertos, com suas valsas incessantes e rápidas, iluminadas por um sol vivificador.

É contagiosa esta alegria da natureza.

O coração recebe o influxo dela.

A vida tem então também a sua inflorescência. Nesta quadra as ilusões, as esperanças, as mais puras e ideais concepções de fantasia exaltadas pululam, como as boninas na relva; a alegria, os risos e os prazeres reflectem-se nos semblantes, como a luz do arrebol no cimo dos outeiros; ama-se melhor, perdoa-se melhor, e a poesia e os cânticos saem tão espontâneos como o trinado dos pássaros de entre a folhagem dos pomares.



A fisionomia das cidades perde também então um pouco da sua habitual gravidade. O vento que lhes vem dos arrabaldes inocula-lhes este fermento de folgazão regozijo. A Primavera desinquieta-os, sedu-los, atrai-os, a esses soturnos cidadãos, e a população urbana transborda nas aldeias circunvizinhas.

Os mais sisudos burgueses, que, durante o Inverno, revestidos da gravidade do seu *paletot*, e confiando os pés à impermeabilidade dos seus sapatos de guta-percha, passavam sérios e ponderosos, cortejando-se com irrepreensível compostura, agora vestidos de linho, de chapéu de palha de forma pastoril e leveza que não era de esperar da sua idade e posição, seguem prazenteiros caminho do campo, contando anedotas de índole pouco edificante, fazendo sentir o sabor do sal, não absolutamente ático, que as tempera; recordando as mais atrevidas coplas da Maria Cachucha, acompanhadas de exibições coreográficas de fazerem estalar de riso a parte feminina do rancho que capitaneiam.

É a época de esplendor dos «bons retiros» campestres (Dinis, 1971:139-141).

Esta passagem mereceu o seguinte comentário de J. Fernando de Sousa (1940:4): «Logo nas primeiras duas páginas encontramos uma encantadora descrição de primavera minhota, de singular frescura e propriedade de termos. As belezas da paisagem são traduzidas com viva felicidade emotiva de expressão, com subtil psicologia, que anima os objectos e traduz as profundas harmonias da natureza».

Nesta obra, que representa, por assim dizer, a estreia do escritor portuense, reflecte-se imediatamente a capacidade para revelar relações de afinidade e contágio entre os elementos de uma natureza, certamente idílica, e tudo o que com ela contacta. Trata-se de mais uma descrição em que a profusão de elementos que remetem para o visualismo impressionista<sup>281</sup> é nítida. A cor e a luz reflectem-se em passagens como «claro-escuro», «brancura ofuscante», «céu azul», «luz salutar», «vegetação renascente os coloria», «flores que esmaltavam os prados», «iluminadas por um sol vivificador». A analogia com o que se

---

<sup>281</sup> Garrett (1939:92), opondo-se à perspectiva de Reinaldo dos Santos, defende a existência do que designa por «paisagem impressionista» nos romances de Júlio Dinis e ainda nas novelas «Novelos da Tia Filomela» e «Uma Flor de Entre o Gelo».

passava na pintura impressionista não levanta muitas reservas. A opinião de Andrès Amorós (1974:228) deve, pois, ser tida em consideração, quando o crítico afirma: «[...] los impresionistas, sobre todo, han descubierto que el mundo cambia según los momentos y la luz; que el color de un objeto influye y se refleja en los cercanos; que el contorno de las cosas no es una gruesa línea negra, sino un halo difuso». Deste modo, o romance aproxima-se da «verdadeira realidade»<sup>282</sup>.

Além disso, as sensações auditivas e olfativas também se manifestam em «perfumes que embalsamam os ares», «os ecos repercutiam sonoros» e em «magníficos concertos». A forma e o movimento revelam-se em «As torrentes (...) não se precipitavam impetuosas do alto dos outeiros, deixavam-se escorregar pelas anfractuosidades das quebradas», «harmonias vagas que as brisas transportam» e, por fim «valsas incessantes e rápidas». Esta conjugação de sensações traduz-se, no presente excerto, numa excepcional plasticidade e simultaneamente numa propensão pictórica considerável. A adjectivação abundante, predominantemente posposta, em muitos casos dupla («frondosos e impenetráveis», «misteriosos e encantadores», «adornados e festivos»), torna o texto um fragmento lírico notável, incrementando a sua subjectividade.

É ainda de todo aconselhável deter a atenção sobre os primeiros cinco parágrafos do excerto, em consequência da riqueza expressiva particularmente notória. Além da plasticidade e do visualismo de que se revestem, a abundância de recursos expressivos, como a comparação, em «como um trono de altar em capela rústica», denotando uma reverência à transcendência patente na própria natureza; ou a personificação que humaniza a natureza amena, em «As torrentes estavam nas suas horas de bom humor, não bramiam, murmuravam apenas», «deixavam-se escorregar», «as aves escutavam atentas», «os ventos, como que arrependidos, pretendiam com afagos fazer esquecer [...]», «colinas adornadas e festivas»; ou ainda o animismo, em «não se precipitavam impetuosas»; e também as metáforas «em perfumes que embalsamavam os ares», «flores que esmaltavam os prados» e «palpitar de vida», são os sustentáculos da expressividade gravada no texto.

É curiosa a intromissão nesta passagem densamente lírica de um elemento realista: os *lazzaroni*, biscoitos de proveniência italiana sobejamente conhecidos no século XIX para uma parte da população com determinadas posses.

---

<sup>282</sup>O capítulo «Novela y realidad», da obra de Andrès Amorós (1974), explora as relações entre o romance e a realidade, esclarecendo o papel do romancista sem abandonar a sua função artística. Assim, a conclusão pertinente a reter será a de que «ser verdadero consiste en dar la plena ilusión de verdad» (171).

É ainda interessante referir o que se pode considerar uma experiência ainda precoce da sinestesia, patente no quarto parágrafo, em que a «luz salutar» se converte em «perfumes» e em «flores», conjugando assim a visão e tacto com o olfacto e novamente com a visão.

A fertilidade e exuberância da natureza traduzem-se no sexto parágrafo, numa estrutura dominada pelo paralelismo, quer em termos sintácticos, quer em termos semânticos. A renovação manifesta-se nos mais variados elementos constitutivos deste universo natural: solo, troncos, ramos. A acumulação «nas águas, nas florestas, nos vergéis, nos ares», amplia a extensão que o fenómeno renovador alcança e recorda em larga medida, por certo, o peso deste processo estilístico nas produções líricas maneiristas<sup>283</sup>. O espírito humano continua a insuflar a natureza neste texto «animando tudo com seus magníficos concertos», evidenciando a harmonia e a sintonia que deflui de todo o cosmos e a que o ser humano não é alheio pelo facto de que «o coração recebe o [seu] influxo».

Justamente por esta razão, Lucília Lobo (1946:43), a propósito deste fragmento, reconhece que Júlio Dinis regista através dela o «seu culto ao campo» e «sente a influência que a sua contemplação pode exercer sobre o homem». Mesmo partilhando-se a sua opinião, impõe-se a análise do contexto em que surge. Os efeitos da contemplação são profundamente revigorantes, mas por terem como objecto a paisagem campestre que se opõe à citadina. Assim, reconhece-se num plano superior, em termos estruturais, essa temática da oposição campo/cidade e, num plano inferior, os efeitos positivos, sem dúvida, que o ambiente campestre idílico exerce sobre o Homem.

Observem-se, pois, esses efeitos que se, por um lado, convidam à fantasia, uma vez que as «ilusões, as esperanças, as mais puras e ideais concepções de fantasia exaltada pululam», localizadas no domínio da abstracção, encontram de imediato uma tentativa de objectivação, por meio de uma comparação com elementos concretos da natureza «como as boninas na relva»; por outro, se manifestam de forma evidente na fisionomia dos seres humanos: «a alegria, os risos e os prazeres reflectem-se nos semblantes». E de novo se encontra a comparação, com intuito de objectivar uma abstracção, «como a luz do arrebol no cimo dos outeiros». Um outro aspecto curioso é a conjugação da poesia e dos cânticos

---

<sup>283</sup> Para ter uma percepção do tratamento da acumulação pelos poetas do período «maneirista» aconselha-se a leitura do estudo de Vítor Aguiar e Silva (1971:371-383).

pelo que têm de espontâneo, a que se alia novamente a procura de concretismo através da comparação «como o trinado dos pássaros».

Não é despropositado lembrar a teoria darwinista relativa à influência que o meio exerce sobre o homem, sobretudo se esta se traduzir em determinadas evidências fisionómicas, como parece ser o caso.

É caso ainda para evocar ecos de Alberto Caeiro que ressurgem na memória do leitor, cuja simplicidade e necessidade de objectividade se traduzem na produção poética de comparações como «O meu olhar é como um girassol», incapaz de se desvanecer na mente de qualquer leitor.

Será também interessante constatar a busca de uma simbiose entre a subjectividade/ objectividade, abstracto/ concreto, idealismo/ materialismo, romantismo /realismo.

O parágrafo que se segue reintegra o vocábulo «fisionomia», mas aplica-o desta feita às cidades e serve de mote à apresentação do comportamento dos seus habitantes – os burgueses - no Inverno e na Primavera. Estrutura-se com base na antítese, privilegiando de forma incontestável a estação das flores e os efeitos benéficos com que obsequia os habitantes das cidades que se transferem nesta estação para o campo. O vocabulário da área da medicina manifesta-se no verbo «inocular», cuja acção é atribuída ao vento que vem «dos arrabaldes» e que tem o efeito de um fármaco aplicado ao doente - a cura, caso se aplique a prescrição indicada.

Aluda-se ainda às ressonâncias de pendor realista que emergem no penúltimo parágrafo, patentes nas referências ora à mudança na indumentária dos burgueses, resultante das alterações das estações do ano; ora na crítica, por vezes permeada de ironia, que perpassa em determinados adjectivos como «sérios e ponderosos», anteriormente designados pela expressão «soturnos cidadãos»; ora na representação dos comportamentos que se revestem da mesma intenção crítica, «confiando os seus pés à impermeabilidade dos seus sapatos de guta-percha», «contando anedotas de índole pouco edificante»; ora ainda pela introdução de hábitos do quotidiano, tais como a cantiga popular que entoam, «Maria Cachucha» e as coreografias que provocam o «estalar de riso»<sup>284</sup> da ala feminina do grupo de burgueses.

---

<sup>284</sup> Quem não se recorda do emprego que, n'Os *Maias*, Eça de Queirós fará deste verbo «estalar», quase sempre com intenção francamente crítica?

Reflicta-se um pouco sobre a exploração do tema que coloca em pólos opostos a cidade, com o seu buliço, e o campo, com as suas virtudes, que tem raízes profundas na literatura portuguesa, se bem que a «exploração do tema, a busca do elemento estético na salubridade aldeã»<sup>285</sup>, sobrevenha no «Romantismo». Ainda assim, o meio campesino deve aliar-se ao mundo citadino, pelo menos parece ser esta a lição que Júlio Dinis pretende transmitir. Por este facto, deve sublinhar-se o eventual papel de transição instituído por Júlio Dinis entre a estética romântica e a estética realista. Ao escritor portuense fica a dever-se a fixação do campo como «espaço de salvação» que receberá Jacinto de *As Cidades e a Serra*, de Eça de Queirós. Não será de todo desprezível estabelecer a relação evidente entre o papel salvífico que a ambos os espaços, separados por meio século, se atribui e que possibilita a sua leitura por parte das personagens através de «códigos edénicos»<sup>286</sup>.

Do mesmo modo, é justamente a estação primaveril que acolhe o major Samora na casa de campo de José Urbano, depois de o primeiro receber no quartel de Braga o convite para ali jantar. O parágrafo que antecede a descrição daquele lugar explicita a justificação para a existência daquele espaço campestre: «E os dois prosseguiram no seu caminho conversando acerca da agricultura, do comércio, da indústria, da política, até avistarem a casa onde José Urbano vinha descansar a miúdo das suas lides comerciais» (Dinis, 1980:189).

---

<sup>285</sup> Marília Ramos (1951:58-61) defende a ideia de que «A saturação da vida urbana e as virtudes que frutificam no meio rural (velho tema peninsular, presente também no espanhol Pereda) têm tradições na nossa literatura. [...] Contudo a exploração do tema, a busca do elemento estético na salubridade aldeã, aparece no Romantismo. Alexandre Herculano, com *Pároco da Aldeia* (1825); Almeida Garrett, com *Viagens na minha Terra* (1846); e Roberto [sic] Paganino, com *Os contos do tio Joaquim* (1861), dão a Júlio Dinis a lição do campo, apontam-lhe na natureza saudável o remédio para o «demónio da hipocondria», que a cidade cria naqueles a quem dá asilo.

A obra de Júlio Dinis orienta-se nesse princípio de saneamento moral. [...]. E desta enfermidade moral, que tanto o tortura, só vem a curar-se abandonando a cidade de Lisboa, onde vive, e buscando os ares campestres e purificantes do Norte, para onde se desloca por conselho do médico. O meio campesino foi a salvação e a cura de Henrique de Souselas: em vez da habitual neurastenia, a felicidade e a saúde interiores.

Na bagagem, Henrique leva, para o campo, os defeitos citadinos. [...]. Além de indiscreto, o hóspede de Alvapenha é galanteador e susceptível, defeitos igualmente apontados por Madalena [...].

A pouco e pouco, extaísa-se com as benesses generosas, que a aldeia lhe oferece. [...]

Concluindo: Henrique de Souselas era o solitário, cuja solidão nem o deixava ser a criatura bondosa e sã em que Cristina o havia de converter... Foram necessários os lençóis, perfumados de cheiros campestres e puros, da tia Doroteia, a atmosfera íntima, aconchegada, do mosteiro, os elementos correctivos do espírito forte da Morgadinha, a simplicidade atraente de Cristina, para levá-lo ao rumo do lar – que na vacuidade da vida citadina [...] nunca teria, talvez encontrado...».

<sup>286</sup> O termo foi utilizado por Alexandre Pinheiro Torres (1976) na análise dos «códigos edénicos» na obra de Eça de Queirós *A Cidade e as Serras*.

Ora ali está a razão que fundamenta as idas regulares de José Urbano a esta casa: a necessidade de descanso da vida social que o ocupa em Braga. Atente-se agora na descrição idílica do *locus*:

Era uma agradável vivenda, circundada por um viçoso quintal todo orlado de limoeiros, e onde florescia as mais famosas japoneiras e magnólias de algumas léguas em redor. Penduravam-se pelos muros festões virentes de jasmim e balsaminas, em volta dos quais zumbia incessante um buliçoso enxame de abelhas, atraídas pelos aromas suaves que se exalavam em torno. Na extensão destes muros abriam-se sobre o caminho duas janelas de grades, através das quais se descobria a abundante verdura daquele perfumado recinto, e de fora se escutava já o murmúrio contínuo e monótono de uma cascata, que derramava a frescura e a vida por toda aquela vegetação interior. Respirava-se ali uma tranquilidade que deliciava o coração. O horizonte, que rodeava esta pitoresca residência, era extremamente aprazível. Para qualquer lado que as vistas se dirigissem repousavam sempre agradavelmente sobre um ameno fundo de folhagem e verdes, onde se demoravam irresistivelmente, seduzidas pela alegria e pela festa que se reflectia por toda a parte. No meio do repouso e silêncio que reinava em torno desta habitação campestre, como que se adivinhava a vida latente da natureza que desperta no raiar da Primavera, e o azulado e tenuíssimo véu de nuvens da manhã, que o sol não dissipara ainda de todo, era como a graça transparente que, longe de disfarçar, realça a formosura de certos rostos e o fulgor de certos olhos. Através daquele sendal vaporoso pressentia-se sorrir a natureza, mais fascinadora ainda nos seus trajes simples da manhã, que nas ostentosas galas do meio-dia. As ervas dos silvados, ainda húmidos do orvalho, dispersavam em cambiantes íris os raios de luz, fulgindo como brilhantes nas suas mudanças contínuas, ou imitando o fulgor do rubi, a amenidade da safira, a limpidez da esmeralda e do topázio; só a Primavera tem destes encantos.

Digam o que quiserem das outras estações, nenhuma é tão agradável como esta. A natureza é sempre admirável, é sempre artística, é sempre poeta, mas o carácter da sua poesia é variado. [...]

Mas na Primavera a poesia da Natureza é destas composições fugitivas, em que tudo é harmonia; abundam as flores, multiplicam-se as imagens, nos lagos e ribeiros onde se reflecte o céu, nos ares onde os vapores se condensam fantasmagoricamente em pequenas nuvens de formas tão variadas, como as concepções de fantasia do poeta; combinam-se surpreendentemente a luz e o orvalho como as lágrimas e os sorrisos em uma balada germânica.

O concerto das selvas compõe-se de gemidos e cantos, harmonizados em misteriosa consonância. A natureza é então como a donzela que só cura de atavios e enfeites, e se entrega descuidada à alegria do viver; reflectem-se-lhe desanuviados os sorrisos nos lábios inquietos, exalam-se-lhe do seio irreprimíveis os suspiros de envolta com os cânticos, pulsa-lhe o coração ansioso como se fosse excesso de vida. [...] mas na Primavera só há a despreocupação da virgem (Dinis, 1971:199-201).

A juntar a tantas outras, encontra-se novamente uma descrição de teor visualista-impressionista, em que abundam as sensações visuais<sup>287</sup> («abundante verdura», «verdores», «azulado», «sendal vaporoso», «cambiantes íris», «raios de luz», «fulgindo», «fulgor do rubi», «safira», «limpidez da esmeralda e do topázio»); se patenteiam outras tantas sensações auditivas («zumbia», «se escutava já o murmúrio contínuo», «gemido e cantos»); olfactivas («aromas suaves», «perfumado recinto»); e se exibem ainda sensações tácteis («derramava a frescura», «húmidos do orvalho», que se aliam ao movimento traduzido por expressões como «buliçoso enxame de abelhas»), denunciando, por vezes, apenas a forma, «quintal todo orlado», percebendo, outras, o movimento preciso, «combinam-se surpreendentemente a luz e o orvalho», ou revestindo-se de um sentido genérico «as vistas».

A par desta propensão para o visualismo impressionista, para a capacidade plástica da linguagem, há outros aspectos a reter. Desde logo a tendência evidenciada para o detalhe que se verifica na particularização das espécies das árvores e flores: limoeiros,

---

<sup>287</sup> Eugenio Arestas (1939:540) afirma, acentuando a dimensão visual das descrições paisagistas do escritor português: «Júlio Dinis é também visual nas suas descrições paisagistas tão fortes, tão coloridas que são telas vivas pintadas à pena».

japoneiras, magnólias, jasmins e balsaminas. Acresce-se a ocorrência da metáfora «Respirava-se ali uma tranquilidade que deliciava o coração», a manifestar inequivocamente a influência do ambiente sobre o homem, centrando-se esta nas emoções, pois é o «coração» o órgão visado. A esta se juntam «o azulado e tenuíssimo véu de nuvens da manhã», «[...] a natureza, mais fascinadora nos seus trajes simples [...]».

Outro aspecto a fixar é a utilização dos advérbios «extremamente», «agradavelmente», «irresistivelmente», subservientes a uma estrutura rítmica e de uma intensificação do sentido da agradabilidade própria da residência, remetendo para o uso, sabiamente explorado, que deles virá a fazer Eça de Queirós (Da Cal, 1981:216).

A humanização da natureza, processo recorrente neste longo fragmento, reforça a amenidade do lugar, como se constata nos seguintes exemplos: «as vistas [...] se demoravam irresistivelmente, seduzidas pela alegria e pela festa [...]», «Através daquele sendal vaporoso pressentia-se sorrir a natureza», e «composições fugitivas».

O último parágrafo merece atenção redobrada, porquanto a comparação «A natureza é então como uma donzela», abre caminho a uma belíssima imagem que enforma todo o parágrafo, em que se exalta uma mescla de sentimentos e emoções. A preocupação com o aspecto exterior perceptível em «só cura de enfeites e atavios», em perfeita analogia com o revigorar da natureza na Primavera; a felicidade manifesta na «alegria de viver» e expressa de forma tímida em «desanuviados os sorrisos nos lábios inquietos»; a amálgama de emoções visível em «irreprimíveis os suspiros de envolta com os cânticos» e em «pulsalhe o coração ansioso», completam esta belíssima imagem. Esta jovem vive um turbilhão de emoções que a fazem oscilar entre estados de espírito aparentemente contraditórios, ou, pelo menos, não plenamente vivenciados. No entanto, a Primavera goza apenas dos sentimentos e emoções positivos, como se pode verificar pela asserção «mas na Primavera só há a despreocupação da jovem, ficam pois arredados todos os sentimentos e emoções que não respondam àquele requisito. A ideia de harmonia intocável fora imediatamente introduzida pela «misteriosa consonância» em que «gemidos e cantos» formam um «concerto», sublinhando assim a ideia de harmonia. Note-se que a representação clássica não incluiria certamente os gemidos, porém acredita-se que esta nova concepção os integra num concerto harmonioso por pertencerem a este espaço rural, por nele coexistirem necessariamente.



Reúnem-se, deste modo, no excerto, metáforas, comparações e personificações, sem esquecer a adjectivação que aparece em posição anteposta, uma inovação por certo que valoriza a qualidade em detrimento do objecto, anunciando o uso dela feita por Eça de Queirós.

A associação entre a natureza e a arte, designadamente a poesia<sup>288</sup>, já mencionada por Helena Buescu (1990:116) como marca de tendência romântica, realiza-se mais uma vez como demonstra a expressão «A natureza é sempre admirável, é sempre artística, é sempre poeta, mas o carácter da sua poesia é variado». No final da pintura, em que se tenta captar a forma («em pequenas nuvens de formas tão variadas»), a cor na sua variedade («dispersavam-se em cambiantes íris os raios de luz»), as mudanças de cor e luminosidade («fulgindo como brilhantes nas suas mudanças contínuas, ou imitando o fulgor do rubi, a amenidade da safira, a limpidez da esmeralda, e do topázio», «multiplicam-se as imagens, nos lagos e ribeiros, onde se reflecte o céu»), transparecem o «repouso e o silêncio», a par da despreocupação desta «pitoresca residência». Não é com leveza de espírito que se recorre ao adjectivo «pitoresca», interpretado aqui não apenas pela potencialidade que tem de ser pintado, mas também pela capacidade que tem de envolver e fascinar quem vê, ouvir e sente. Nesta «habitação campestre» germina a «vida latente» capaz de se transpor para aqueles que ali repousam e se revigoram.

O *topos* surge ainda neste romancelinho para enquadrar a conversa que D. Joana, a visita inesperada de Maria Clementina, requereu: «[...] aquela rua de romãzeiras tem uma sombra tão convidativa [...]» e chegam então ao lugar aprazível onde se poderão sentar pois «junto de uma pequena fonte, havia um convidativo banco de cortiça assombrado por um toldo de trepadeiras» (Dinis, 1980:216).

É relevante que a leitura de uma das cartas de Júlio Dinis, dirigida a José Pedro da Costa Basto, aponte como predilecta do escritor a estação da Primavera, concorrendo para tal opinião a ausência de humidade que agrava os sintomas da doença e que, tantas vezes, o obrigaram a afastar-se, sobretudo no Inverno, do Porto. Assim expressa o seu apreço pela Primavera, numa carta escrita do Funchal em 19 de Janeiro de 1871: «O tempo vai aqui de primavera e nestas condições passo sempre melhor» (Dinis, 1967:84).

É ainda por meio da correspondência que se conhece uma realidade social que se verificava no século XIX. Os enfermos de tísica procuravam refúgio não só nos ambientes

---

<sup>288</sup> Atle Kittang Bergen (1997) refere-se a esta inter-relação entre a contemplação da natureza e a consequente meditação sobre a arte e a poesia.

rurais, como ainda na ilha da Madeira<sup>289</sup>, onde o clima era mais propício e benéfico aos doentes, o que justifica, em parte, a denominação de «città dolente», empregue para designar o Funchal. Para que o papel salutar do ambiente rural se verifique, é necessário o afastamento da cidade em direcção ao campo. É ali que se encontra o *locus amoenus* novamente. Júlio Dinis escreve do Funchal, em Março de 1870, dando conta deste lugar ameno, que espera lhe devolva a saúde, ou, pelo menos, alguma esperança:

Para que a Madeira nos sorria, para que nos apareça formosa como a descreve o poeta inglês e fragrante como uma verdadeira flor do Oceano, é necessário sair do recinto da cidade, e procurar as freguesias rurais, subir as íngremes ladeiras que costeiam os picos e espraiair então a vista pelos formosíssimos vales que vão descobrindo o seio fecundíssimo aos nossos olhos.

Que vigor e variedade de vegetação!

O verde doirado da cana realça entre as diferentes cambiantes da mesma cor de plantas de todos os climas. A palmeira de África agita a sua fronte graciosa junto dos carvalhos da Europa; a bananeira, vergando sob o peso dos seus cachos, cresce cheia de viço nos mesmos pomares onde se enfeitam de flores os pessegueiros e as laranjeiras odoríferas. As rosas, as malvas as madressilvas florescem espontâneas à beira dos caminhos; debruçam-se dos muros as buganvílias entretecendo os seus cachos roxos com as flores alaranjadas das bignónias; tudo tem um ar de festa e alegria. A choça mais humilde tem um jardim à entrada; as flores sorriem à porta dos ricos e dos pobres.

---

<sup>289</sup> Nelson Veríssimo (1990) dá conta desta terapêutica aplicada aos tuberculosos e analisa a correspondência de Júlio Dinis, escrita desde a ilha da Madeira. Saliente-se da leitura que fez daquelas cartas a referência ao apreço à vida junto da Natureza, afastado das «impertinências da sociedade funchalense». O seu pendor melancólico constitui para o autor de «Júlio Dinis – Um romântico na Ilha da Madeira», uma justificação para a ausência de melhoras do estado de saúde do escritor portuense, durante o tempo passado na Madeira. Hernâni Cidade e Ruy d'Abreu Torres (1975:168) indicam-nos a recomendação do Dr. May Figueira como determinante para a decisão de Júlio Dinis se recolher, por algum tempo, na ilha da Madeira. João Gaspar Simões (1963:68-70) menciona além deste médico o Dr. Gramaxo, que do mesmo modo o aconselhara a retirar-se para a Madeira. Regista o biógrafo de Júlio Dinis certo desagrado pelo «ambiente sobrecarregado de doença» que o escritor refere como dominante na ilha. Três vezes esteve na ilha da Madeira, para ali passar os Outonos e Invernos de cada ano, depois dos conselhos recebidos do Dr. May Figueira e que acabou por seguir, se não na totalidade (o médico aconselha-o a passar vários anos na ilha), pelo menos em parte.

E quanto mais nos elevamos mais se pronuncia este magnífico aspecto do país. De um lado vemos, aos nossos pés, o mar liso como um espelho, azul como safira, limitado ao longe pelo grupo das Desertas, vagamente tingidas do azulado da distância; do outro as altas serranias que rompem as nuvens e cujos cimos tantas vezes tinge a ofuscante alvura das neves. E nos flancos, abertos em fendas quebradas, sulcadas em ribeiras pelas torrentes do inverno, uma vegetação exuberante, cheia de vida, encobrando aqui uma casa isolada, enfeitando além uma povoação risonha, que se agrupa em torno de um campanário.

Então sim, então a atmosfera embriaga, o peito aspira com voluptuosidade esse ar balsâmico, o espírito liberta-se de todas as apreensões que nos gelavam os sorrisos nos lábios e goza-se despreocupado do mais surpreendente espectáculo que pode imaginar-se.

Mas não é só a natureza que tão afável e acariciadora se mostra aos desesperados enfermos que se refugiam aqui; impressões igualmente gratas, igualmente consoladoras lhes vêm de origem diversa (Dinis, 1967:261-262).

O excerto começa por vincar a necessidade de afastamento da cidade como condição para se conhecer deveras a beleza da ilha da Madeira. No que concerne à harmonização das impressões aportadas pelos sentidos, não há nada que constitua surpresa, tendo em conta o que ficou dito a este propósito. O visualismo descritivo transmitido pelos deícticos («de um lado», «do outro», «nos flancos»), pela conjugação harmoniosa de impressões visuais manifestas em «o verde doirado», «azul como safira» e «tinge a ofuscante alvura das neves», aliada à tentativa de captação da mudança de cor e efeitos de luminosidade em momentos precisos como «diferentes cambiantes da mesma cor», às impressões olfactivas («laranjeiras odoríferas» e «atmosfera embriagada»), e às tácteis («aspira esse ar balsâmico»), e à captação da forma dos objectos e do movimento («a palmeira agita a sua frente», «a bananeira, vergando sob o peso dos seus cachos, cresce»), conferem a esta descrição uma vivacidade singular e produzem um efeito de real a ter em atenção no domínio da ficção.

A ancoragem realista alcança-se por meio de referências geográficas, patente na menção do «grupo das Desertas», assegurando um ponto de apoio e fazendo depender o texto de um referencial extratextual assim valorizado<sup>290</sup>. Além disso, evidencia-se o rigor em termos de nomeação de espécies de árvores, «plameira de África», «carvalhos da Europa», «bananeiras», «pessegueiros», «laranjeiras», «cana», e de flores, «rosas», «malvas», «madressilvas», «buganvílias», «bignónias». As árvores e os jardins exigem cuidados do agricultor.

Analogamente ao que acontece com outras passagens descritivas, também esta se organiza e hierarquiza. De imediato a organização se submete a um plano vertical, abandonado quando se alcança o ponto mais alto («E quanto mais nos elevamos mais se pronuncia este magnífico aspecto do país»), para se estruturar de seguida em consonância com um plano horizontal («De um lado», «do outro», «nos flancos»).

A «salvação» exige sacrifícios, correspondendo neste caso à necessidade de calcorrear caminhos, «ladeiras íngremes», e de difícil acesso. O motivo da subida como forma de ascensão ao gozo das belezas apresentar-se-á sob a forma de isotopia semântica na produção narrativa dinisina. Voltar-se-á a esta questão ao analisar-se a subida do grupo da Morgadinha dos Canaviais à Senhora da Saúde. Neste ponto, convém recordar o modo como Ricardo Gullón (1980) entendeu a questão do caminho e a sua primordial importância na transmutação das personagens que o percorrem.

O êxtase supremo só se alcança diante da conjugação de todas as maravilhas, e então sim o corpo pode usufruir da farmacopeia da natureza («ar balsâmico»). O «peito aspira [...] um ar balsâmico», eis a expressão do médico a falar, e o «espírito» fica em condições de se libertar das amarras que o prendem.

Resta ainda anotar a adjectivação dupla, «ínglês e fragrante», numa ocorrência singular; posposta nuns casos, («formosa», «rurais», «doirado», «espontâneas», «roxos», «alaranjadas», «humilde», «graciosa», «liso», «azul», «quebradas», «exuberante», «isolada», «risonha», «balsâmico»), adquirindo um valor de maior objectividade; e noutros anteposta, («verdadeira», «íngremes», «formosíssimos», «fecundíssimo», «diferentes», «magnífico», «altas», «ofuscante»), conferindo aos objectos um valor mais subjectivo.

A personificação, manifesta em «formosíssimos vales que vão descobrindo [...]», «enfeitam-se de flores», «debruçam-se», «tudo tem um ar de festa e alegria», «as flores

---

<sup>290</sup> É conveniente a consulta do artigo de Philippe Hamon «Un discours contraint» (1982:119-168), em que o mesmo explora a importância dos pontos de ancoragem do discurso realista.

sorriem», «povoação risonha», «encobrimdo aqui uma casa isolada» e em «o espírito liberta-se», tem o «power of humanizing nature, of infusing the thoughts and passions of man into everything which is the object of his contemplation» (apud Abrams, 1976:52) e destarte transforma «the cold inanimate world into a warm world with life of man» (Abrams, 1976:68).

A personificação e a metáfora, que se evidenciam em «seio fecundíssimo», «tingidas do azulado», «as altas serranias rompem as nuvens», «tinge a ofuscante alvura» e em «gelavam os sorrisos nos lábios» detêm «plastic power» (apud Abrams, 1976:289).

A dupla comparação expressa em «o mar liso como um espelho, azul como a safira», é de um concretismo singular, visando essencialmente produzir na mente do leitor uma imagem visual de contornos precisos. É conveniente acrescentar que a comparação é uma figura recorrente destinada a «redoubler l'information véhiculée», segundo Philippe Hamon (1982:163), visando o reforço da isotopia da descrição.

A gama variada de recursos expressivos confere indubitavelmente ao texto uma significação acrescentada e levanta a questão da imaginação romântica recriar «the worl of sense under the stimulus of passion» (Abrams, 1976:297). Esta paisagem, aliada a outros factores «mostra [-se] aos desesperados enfermos», libertando-os de todas as apreensões, físicas e/ou espirituais, e permite-lhes o gozo despreocupado do espectáculo natural que se lhes oferece.

Movido pela leitura desta carta, Fernando Pimentel de Almeida aponta (1957:89) a existência de nuvens reais, «associadas às vertigens das alturas e à grandeza da paisagem», que contrastam com as nuvens metafóricas que surgem num espírito dominado pela tristeza, pela nostalgia, pela melancolia e pela ausência de esperança, estado este que não se dissipa diante da beleza da ilha. Não se dissipará de todo, mas temporariamente parece ser esse o efeito, a acreditar-se nas palavras de Júlio Dinis. Não há razões para se tomar este partido, pois se, em diversas ocasiões, se verifica a existência, na sua correspondência, de momentos de abatimento e falta de esperança, outros há que como este não traduzem melancolia ou nostalgia, pelo menos, de forma declarada.

No capítulo IV de *A Morgadinha dos Canaviais*, acede-se pela voz do narrador à história da casa do Mosteiro. Das informações preciosas ressalta sobretudo a forma como se fez prosperar esta propriedade, que outrora pertencera ao clero. Tendo em conta estes dados, surge o motivo do *locus amoenus*, aplicado na descrição da quinta:

Entrava-se para a propriedade por uma larga, comprida e majestosa álea de sobreiros seculares, alcatifada de relva que, sobretudo dos lados, por pouco trilhada, crescia espessa e verdejante. Abria-se, ao fim da rua, o alto portão do pátio.

Henrique, deixado só pelo guia ao chegar ali, foi caminhando vagarosamente por esta avenida, dominado por a íntima comoção e sentimento quase de temor, que se apodera de nós, em todos os lugares a que se ligam memórias do passado.

A fantasia estava-o transportando a tempos, a que não chegavam já as suas recordações, às épocas em que, por entre essas árvores gigantes, se via perpassar, como um fantasma, o hábito escuro do monge, cuja sombra o sol, ao declinar no horizonte, tantas vezes projectou, esguia e estirada, ao longo daquela mesma avenida.

Impressionado por esta ordem de pensamentos, chegou Henrique ao portão, transpondo o qual se introduziu no pátio. Era um largo terreiro de perfeita forma rectangular, limitado ao fundo pela fachada da casa, e lateralmente por elevadas paredes, armadas, à maneira de panos de Arrás, com tapeçarias de vigorosas heras. A cada uma das paredes encostavam-se dois tanques de vasta capacidade.

No tempo dos frades vomitavam, sem cessar, as feias e enormes carrancas de todos estes quatro tanques grossos jorros de fresca e puríssima água; porém as medidas económicas do último proprietário e as exigências dos seus projectos agrícolas haviam derivado para outros fins parte desta abundante veia, de maneira que três daquelas bacias estavam completamente a seco.

Os fetos de folhas recortadas, as pegajosas parietárias, os funchos odoríferos, havia muito que tinham invadido a boca dos encanamentos inúteis, onde encontravam asilo imperturbado lagartos, aranhas e miriápodes e se estabeleciam pacíficas colónias de caracóis (Dinis, 1999a:45).

Importa ressaltar que a fantasia do homem da cidade o transporta para um passado que não pertence à sua memória por nele não ter vivido. Ele é resgatado desse passado, dir-se-ia «puxado à força», por imposição de um presente que se instala e predomina sobre a ilusão e fantasia que se iam apoderando de Henrique e o entorpeciam. Este entorpecimento está, aliás, bem manifesto no recurso ao advérbio «vagarosamente» que actua não apenas sobre a acção mas também sobre o espírito da personagem.

Consequentemente, a dimensão social sobrepõe-se a esta última que nos lançaria nas digressões da alma. A preponderante imposição do presente sobre esse passado, apenas criado pela imaginação, materializa-se nas transformações, orientadas pela economia dos novos proprietários, a que foi sujeita a propriedade.

O excerto transcrito evidencia um uso específico da adjectivação. Na maioria dos casos aparece anteposta, valorizando particularmente a qualidade ou característica do objecto e relegando, assim, o próprio objecto para segundo plano. A descrição é menos sensorial do que as analisadas anteriormente, ainda que permaneçam referências a sensações visuais («verdejantes», «grossos», tácteis «fresca», «espessas», «pegajosas»), olfactivas («odoríferas»), mas efectivamente com menor preponderância. Em contrapartida, parece haver uma preocupação dominante com a dimensão dos objectos («larga», «comprida», «alto», «largo»), do mesmo modo que a forma dos objectos, reflectida por exemplo em expressões como «perfeita forma rectangular» e em «folhas recortadas», interessa ao escritor ou a capacidade do tanque que descreve como «vasta». Note-se ainda a atenção revelada na selecção de expressões como «ao fundo» e «lateralmente», que remetem para a disposição dos objectos no espaço, descritos em função do olhar de Henrique.

Das reflexões apresentadas decorrem algumas conclusões que importa mencionar: por um lado, ainda não se patenteando uma descrição verdadeiramente realista nos termos de Philippe Hamon (1982:155), a selecção vocabular denota a procura de um «système sémiologique bien particulier que constituent les nombres (ordinaux et cardinaux) et les vocabulaires techniques morphologiquement “transparentes”».

É curiosa a introdução de um leque vocabular que transfere para o texto ficcional uma série de seres, saídos do «armário da biologia», e que não apareciam nestes espaços destinados à descrição, como sejam «pegajosas parietárias», «lagartos», «aranhas»,

«miriápodes» e «caracóis». O emprego da terminologia proveniente das ciências começa a atrair os escritores enlevados por estudos consagrados como os de Darwin. O uso do verbo «vomitar» é uma inovação que servirá muitas vezes Eça de Queirós<sup>291</sup>, nos seus romances.

Estaria Júlio Dinis à procura de novos caminhos para a descrição? Não há condições para responder a esta questão, porquanto a vida não lhe deu tempo para fazer grandes experiências e deixar testemunho das suas reflexões, atinentes à teoria do romance ou da narrativa neste domínio.

Convém assinalar que Henrique de Souselas representa o típico «caso patológico criado pela vida das capitais»<sup>292</sup>. Estas figuras atraem obviamente Júlio Dinis que tende a resolver ficcionalmente este problema que a civilização criou. Joel Serrão em *Temas Oitocentistas* (1980: 146), reporta este problema social e a terapêutica aplicada nestes casos – o retorno ao campo. Assim, o sistema de vida que está na sua génese e provoca o desequilíbrio cujas consequências são perfeitamente visíveis estará condenado ao desaparecimento, extinguindo-se com ele os sintomas patentes no indivíduo:

*Spleen*, tédio, ganham terreno ao longo do século XIX, a par e passo se efectiva a urbanização em larga escala. São sentimentos «civilizados», ou seja, característicos dos homens que tiveram de se adaptar ao crescimento das cidades e que, em dado momento, se sentiram muralhados nelas, como que ludibriados pela aventura urbana. Falta-lhes o ar. Os largos horizontes, a noite estrelada ou luarenta, o ritmo lento do desenrolar dos dias, tradições tornadas hábitos atávicos, e condicionadas por uma vida que, mesmo quando urbana, tinha o campo à mão de semear, ou dentro da própria cidade, em cujos quintais vicejam as couves e as árvores, o estralejar o cantar do galo, - tudo isso vai ser substituído.

Em vez de largos horizontes, as ruas sujas, movimentadas e rumorosas; em lugar da noite natural, a noite artificial e enjoativa do gás; em vez do ritmo estacional e dos anos, o galopar dos dias e das horas, numa pressa, numa «febre» que contagiava tudo e todos. Desse choque entre hábitos ancestrais e necessidades novas, resultam a instabilidade, o

---

<sup>291</sup> A este propósito convém ler a obra de Ernesto Guerra Da Cal (1981:107), especialmente a referência ao uso de «termos vulgares», onde o termo em causa é considerado.

<sup>292</sup> Assim o designa Maria Aparecida Santilli (1979:124).



desajustamento, a acre percepção da solidude. Solitude essa que, umas vezes se condensa afectivamente no *spleen*, no tédio próprio das cidades, outras, em sonhos de evasão, ou de uma nova comunhão humana constituir peça a peça desde o princípio.

Na verdade, percebem-se facilmente as consequências socioeconómicas do ritmo lento de desenvolvimento industrial, acompanhado concomitantemente da incapacidade de desenvolvimento dos centros urbanos, impotentes para receberem devidamente os fluxos migratórios populacionais<sup>293</sup>. Aqueles que se sentiram atraídos pela aventura de viver na cidade, fascinados, porventura, pela civilização, cultura, e perspectivas de melhoria de vida, rapidamente compreenderam o seu desajustamento a esse espaço, e decidiram empreender, como assinala e bem Joel Serrão (1978:91), o caminho de regresso «ao passado, à perdida e não substituída euforia da infância, ao deleite da rememoração da estabilidade. Por isso, de um ponto de vista quer individual quer geral, esse enternecido retorno aos campos assinala o fim da aventura e um regresso plangente de quem busca, ansioso, paraísos acaso irrecuperáveis [...]». Henrique alcança no meio das gentes do campo e da tranquilidade, transmitida por esse espaço, a renovação<sup>294</sup> e conseqüentemente o distanciamento dos problemas que a vida na cidade lhe trouxera, encontrando assim o paraíso para ele recuperável.

Numa outra obra, desta vez em *As Pupilas do Senhor Reitor*, a devastação social decorrente da vivência na cidade é uma evidência. Clara e Margarida atendem um destes homens flagelados, tanto quanto o leitor pode saber, pela vida ilusória que levaram na cidade:

Um dia, acolheu-se à aldeia, a viver vida de privações e de miséria, um destes desgraçados, a quem as ondas do mundo arrojaram naufragos e quebrantados à praia. Era um homem que, saindo, criança ainda, daquela mesma aldeia, entrara, sob os sorrisos da sorte, na vida das

---

<sup>293</sup> Joel Serrão (1980:140-146) analisa as transformações operadas em Lisboa ao longo do século XIX, constatando o crescimento da população e a falta de condições da cidade para receber a população que migrava dos centros rurais em direcção à capital.

<sup>294</sup> Liberto Cruz (1972:36) insere este caso de Henrique entre outros aspectos da sociedade a que se pode aceder através da obra *A Morgadinha dos Canaviais*.

idades. A instrução, a riqueza, as honras, tudo o rodeara do prestígio que parece assegurar a felicidade. Se ele a sentiu então, não o sei eu -; um dia, porém, como o Job da Escritura, viu a mão da desgraça baixar sobre a sua cabeça, privá-lo das riquezas, da dignidade e da família, e deixá-lo só; só, ao declinar da vida, só, quando já não há no coração fogo para alimentar esperanças; vigor no braço para arrotear caminhos novos!

Este homem sacudiu então a poeira dos seus sapatos à porta das cidades, onde sonhara meio século, e veio, tendo por único arrimo a consciência, procurou o tecto que, nu, o abrigara na infância e quase o recebia na velhice, como de lá saíra – tecto que nem já era seu (Dinis, 1999b:48).

Ao compadecimento amistoso das duas irmãs ficou a dever este homem o ânimo do fim da sua vida, acolhendo-se tanto quanto possível na amenidade da vida aldeã. Ainda que regresse ao lar há muito abandonado, este homem não alcança a felicidade de outros tempos; pelo contrário, já nem o lar pobre deixado para trás lhe pertence. A analogia com a personagem principal de *La casa del sueño*, de Pardo Bazán, é inevitável. Também ele regressou à sua casa natal, mas aquela fora destruída, impedindo-o simbolicamente de reaver a felicidade de uma idade irresgatável (Goyanes, 1949:370). O homem recebido por Margarida e pela irmã virá encontrar a morte na aldeia e o conforto apenas das duas irmãs.

A cultura intelectual de Margarida ficou em débito para com este homem e a forma de pagamento encontrada por Guida foi acarinhar no seu peito os preceitos aprendidos e colocá-los ao serviço das crianças da aldeia. Assim, ela decide tornar-se preceptora e pagar à alma deste homem, cujo nome se desconhece, não carecendo tal facto de importância, os tributos recebidos.

Os inconvenientes dos progressos civilizacionais surgem assim equacionados em *As Pupilas do Senhor Reitor*, chegando a perturbar os costumes salutareis das comunidades rurais, designadamente as esfolhadas. Irmanam-se, por norma, com estes costumes a felicidade inata, partilhada nestes ambientes aldeãos<sup>295</sup>.

---

<sup>295</sup> Releia-se o seguinte excerto, testemunha do que ficou dito: «Quando um dia a máquina agrícola fizer ouvir nas aldeias portuguesas o silvo estridente do vapor; quando a força prodigiosa de suas alavancas, o movimento de suas rodas gigantes e complicadas articulações dispensar o concurso de tantos braços, nestes trabalhos rurais; quando a musa pastoril, resignada, trocar as vestes primitivas, por a blouse do artista e

Curiosamente há personagens que se vinculam definitivamente ao ambiente citadino, negando ao espaço campesino as virtudes que só para outros parecem reservadas. É o caso de Maurício, admirador incondicional da cidade, que acabará por nela se integrar perfeitamente. As palavras do narrador revelam a incomodidade, a inadaptação, que o campo causa a Maurício: «Os instintos urbanos de Maurício, cuja índole mal se acomodava à simplicidade campesina, e o fazia suspirar pela vida das capitais, arrancavam-lhe frequentemente destas exclamações» (Dinis, 1999d:20).

Singular é o facto de, ainda assim, Maurício apreciar o campo, enquanto espaço lírico, chegando mesmo a tecer duras críticas às pessoas que nele habitam, por não apreciarem a natureza da forma como aquela mereceria e ele a entende, na sua vertente poética. Maurício está longe de compreender o trabalho que o campo exige para lhe proporcionar a ele que o vê de fora, de longe, uma experiência puramente poética. A analogia com a representação que Trueba faz da aldeia como «modelo de la vida honesta y poética» não cria constrangimentos (Goyanes, 1949:361).

A contraposição, patente em *As Pupilas do Senhor Reitor*, nota-a Helena Buescu (1990:154), no entanto, perspectivada de outra forma. A ensaísta sustenta que o campo, na sua dimensão pitoresca, é menos importante do que a vivência do trabalho, enquanto componente fundamental do viver campesino. Atente-se nas suas palavras:

Aliás, esta mesma questão se coloca de modo mais ou menos sistemático em outras obras de Júlio Dinis, nomeadamente n' *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871), em que a descrição da natureza postula uma amenidade dependente da relação harmoniosa entre o homem e natureza, justamente pelo trabalho. A oposição entre os dois irmãos, Jorge e Maurício, configura-se na oposição entre, por um lado, o trabalho associado à vivência do campo (Jorge) e, por outro lado, o ócio relacionado com o desejo da cidade (Maurício) [...]

---

esquecer as antigas cantilenas para aprender a canção das fábricas; lembrar-se-ão com saudade das esfolhadas os felizes que as puderam ainda gozar.

A onda económica adianta-se rápida; dentro em pouco inundará os campos. Dêem-se pressa os que ainda quiserem conhecer as velhas usanças, para as quais está já a soar a derradeira hora» (Dinis, 1999a: 164).

Nesta perspectiva, é o acesso ao mundo do trabalho, também postulado pela natureza, que condiciona uma apreensão positiva da personagem, o que acontece de forma também bastante evidente na obra de George Sand, *La Petite Fadette* (1984): a oposição entre os dois gémeos, Landry e Sylvinet, reside na diferente relação que têm, como Jorge e Maurício, com a terra e o trabalho nela. Em ambas as obras se pressupõe, portanto, que a vivência harmonizante da natureza é revelador da maturidade da personagem.

Mas, se alguns têm a possibilidade de amadurecer e alcançar uma relação harmoniosa com o espaço em que se movem, como Jorge ou Berta, outros há que caem inevitavelmente no abismo de onde não poderão sair, por opção, por inaptidão, ou por estigma de classe, votados ao papel de personagens-tipo, condenados a receptáculos dos piores vícios. Os primos de Maurício possuem uma propriedade em avançado estado de degradação, abandonada à sua sorte, sem que os seus proprietários façam quaisquer esforços capazes de remir o lugar. Observe-se, por fora e por dentro, a Casa do Cruzeiro, cujas gradações simbólicas não se devem menosprezar. Quem vir a casa verá a sorte dos seus donos, o fim que estiver destinado a uma está-lo-á simultaneamente a outros. Neste caso é o *locus horrendus* o instrumento utilizado para a configuração deste espaço social degradado:

Na actualidade não era mais do que um velho casarão enegrecido, mal vedado aos ventos e às chuvas, onde cada dia realizava um novo estrago, que nunca mais era reparado. Por fora e por dentro a mesma absoluta carência de confortos; porque não sentia a necessidade deles a robusta organização de qualquer dos proprietários; afeitos à vida dos montes, às longas caçadas e às lutas com os rigores do tempo. O solo árido, os celeiros vazios, a abegoaria deteriorada, os currais desertos, a cultura perdida... era desolador o aspecto do solar do Cruzeiro! Parecia havê-lo fulminado um daqueles tremendos anátemas de que rezam os livros santos, os quais feriam de esterilidade igual as entranhas da mulher e as entranhas da terra. Os pinhais cortados sem método nem prudência, caíam sacrificados às penúrias monetárias do morgado, que ia a pouco e

pouco transmutando em vinho toda a propriedade. As águas vendidas para acudir a iguais urgências abandonavam as terras à sede que as fazia infecundas. Umas aparências de movimento agrícola, que ainda se divisavam na quinta, eram-lhe mais fatais do que benéficas, e podiam comparar-se ao fervedouro das larvas nas carnes em decomposição. Naquele vasto corpo, que se decompunha, também se agitavam seres que viviam dos seus detritos.

Trabalhava-se ali para destruir e não para semear ou edificar. O desbarato com que os proprietários sacrificavam os seus bens, atraía os ávidos vizinhos, como corvos sinistros em volta do cadáver exposto na estrada.

Era meio-dia, quando Maurício se apeou no espaçoso pátio da casa, onde reinava o silêncio das ruínas. Apenas se ouviu o latir de uma matilha encerrada nas lojas e impaciente por ir bater as matas e bouças. O aspecto que feria a vista de quem entrava era de uma propriedade inteiramente abandonada; ali apodrecia um arado inútil; além oxidavam-se os metais de inactivos instrumentos de lavoura; a água empoçada das últimas chuvas estancava, cobrindo-se de uma crusta esverdeada; as urtigas e parietárias vegetavam em plena liberdade nas juntas das lájeas e nos buracos das paredes. Nos telhados cresciam em verdadeira floresta as ervas parasitas; fragmentos de louça, de garrafas, de velhos arcos de pipa, farrapos, montões de calça pejavam, desde tempos imemoriais, a superfície do pátio. Manchas verdes de musgos e de líquenes, que a humidade desenvolvera, cobriam a fachada do edifício, por onde havia muitos anos não passara a brocha do caiador.

Maurício subiu as escadas desta casa húmida e entrou nos corredores que estavam tão desertos como o pátio. Passeavam por eles imperturbadas as galinhas e as pombas como em terreno familiar, e ocasiões havia em que pela porta meia aberta dos aposentos se insinuava curiosa uma cabeça suína. Só os criados não apareciam; a ociosidade dos amos era contagiosa (Dinis, 1999d:155-156).

O narrador apresenta ao leitor o presente devastador daquela que já foi presumivelmente uma propriedade pujante e rica noutros tempos «imemoriais». A apresentação do espaço exterior antecipa a do espaço interior e das personagens que neles habitam, de acordo com a tendência da escola realista, segundo lembra Philippe Hamon (1982:165),: «La description ne sera donc souvent [...] doté soit du statut actantiel d'*object* [...] soit de celui de *destinateur* [...]: tel décor, tel milieu, tel object, transmettra un certain nombre de valeurs au personnage, proposera un programme à son action, le conseillera, lui “parlera à l’oreille”, l’influencera, lui “rappellera” quelque chose, etc.».

O «casarão» é caracterizado em termos profundamente negativos. A ideia de abandono é recorrente, pelas referências aos estragos que se acumulam e não são reparados, pelo aspecto desolador generalizado que se espraia ao longo do texto: «solo árido», «celeiros vazios», «abegoaria deteriorada», «currais desertos» e «cultura perdida».

A comparação desta situação com uma qualquer passagem bíblica que remeta para um qualquer «anátema» traduz expressivamente o estado da propriedade, resultando inequivocamente na sua esterilidade. A ideia de sacrifício é também recorrente, como resultado da ociosidade dos habitantes daquele espaço: os pinhais foram devastados em prol da plantação de vinha, as águas foram vendidas, condenando as terras à seca e à consequente infecundidade. A aparência é desmascarada pela transparência do discurso que destaca a existência de alguns «movimentos agrícolas» aparentes, que na verdade se revelam fatais para a quinta. A comparação destes movimentos com o das larvas na carne em decomposição é extraordinariamente impressionante. O sentido do vocábulo «corpo» transmuta-se para o de «quinta», ao qual se vão aglomerando outras transferências dependentes da primeira, ou seja, este «corpo» encontra-se em processo de decomposição, à custa do qual vivem ainda alguns seres - uma imagem, sem dúvida, impressionante.

Há ainda mais uma ideia interessante a abordar: ao contrário da lógica, o trabalho conduz à destruição e não a um processo de edificação ou sementeira expectáveis. Mais uma vez surge o conceito de sacrifício a que os proprietários submeteram a propriedade. A comparação dos «vizinhos ávidos» a «corvos sinistros em volta do cadáver exposto na estrada» é de uma plasticidade tremenda, pondo em destaque a crueldade dos que se aproveitam daqueles que caem em desgraça, sem dó nem comiseração. Trata-se de uma relação de necrofagia transposta do mundo animal para a relação que se estabelece entre seres humanos.

Descrito o ambiente exterior, é o momento de transitar para a representação do interior do solar. É acompanhando Maurício que o leitor acede ao espaço interior e ali encontra uma réplica do abandono exterior e sente o «silêncio das ruínas». Este silêncio reveste-se de uma função definida – a de «suscitar impressões e sensações», de acordo com o entendimento de Ricardo Gullón (1980:7).

Os animais domésticos, tão bem representados por escritores ingleses como Teniers, Wilkie ou Millais (Halse, 2008:401) são os habitantes que recebem a visita: «matilha», «galinhas», «pombas» e uma «cabeça suína». Não são apenas os animais que se apoderam do espaço pertencente aos homens, mas também toda a espécie de vegetação indesejada: «urtigas e parietárias», «ervas parasitas», «musgo e líquenes». A presença humana deixou alguns vestígios que apenas reforçam a ideia de abandono: «arado inútil» a apodrecer, «metais de inactivos instrumentos de lavoura a oxidarem», «fragmentos de louça, de garrafas», «velhos arcos de pipa», «farrapos», «caliça». Estes restos reportam a existência em tempos idos de actividade humana nesta propriedade, porém dir-se-ia que aquela se desvaneceu com o fluir do tempo. A humidade tomou conta de tudo e o homem não resistiu, nem procurou afastá-la, «havia muitos anos não passara a brocha do caiador». A ociosidade estende-se a todos os seres humanos que habitam a casa, que afinal é habitada, ainda que custe a acreditar, inclusivamente aos criados. O facto é que não se sabe como possam existir serviçais numa propriedade que chegou a tal estado de penúria.

A leitura desta passagem traz à memória do leitor o exemplo da literatura espanhola, apresentado por Goyanes (1949:368), em que escritores, como Emilia Pardo Bazán, se referem ao campesinato, mas que se poderia entender na perfeição, se fosse transferido para a aristocracia falida de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*:

[...] despojan al campesino de su secularmente idealizador disfraz, de su máscara de bondad, y muestran al desnudo sus pasiones y vicios, no solo semejantes a los del hombre de la ciudad, sino peores aún, por quanto son producto de la barbarie y de la ignorancia. El campesino se convierte en un ser instintivo y primario. Pero mientras que los instintos del salvaje romântico le aureolaban de congénita bondad, los de estos campesinos del naturalismo les abocan a la bestialidad, a la máxima depravación.

Acrescenta ainda Mariano Baquero Goyanes (1949:371): «Estos campesinos sucios y egoístas, cuyo vivir físico es casi como el de cualquier animal, están ya muy lejos de aquellos que *Fernán Caballero* pintase, delicadamente humanos».

Lembre-se, em contrapartida, o *locus amoenus* que constituía a terra de Vicente, destruída facilmente, sem que nenhum obstáculo contrarie esta determinação, pela parca importância social do seu proprietário. A riqueza e influência do Conselheiro e do brasileiro<sup>296</sup> ditaram a sorte da propriedade do herbanário e consequentemente o seu infortúnio. A este propósito recordem-se as palavras de António José Saraiva (1949:14):

Mas há em compensação interesses comuns que ambos [regeneradores e progressistas] defendem conjuntamente contra terceiros. Verifica-se isto na política das estradas, que é orientada de maneira tal, que nem o Conselheiro, nem o Brasileiro, sejam prejudicados. Para que a estrada não atravesse as terras dos dois grandes proprietários da aldeia, altera-se o projecto primitivo, o percurso sofre desvios que prejudicarão o trânsito, a outra torna-se muito mais cara porque a região escolhida é má, necessita de pontes e de aterros; e quem afinal vê a sua propriedade destruída é um pobre homem sem riqueza e sem influência.

Rememore-se uma outra passagem que parece corresponder à harmonização social desejada por Júlio Dinis. Depois de Jorge se tornar um verdadeiro burguês na gestão da sua propriedade, e assim garantir a união com Berta, ou seja, a mobilidade social, só nesse momento se remoja o solar da Casa Mourisca. Torna-se assim no baluarte da regeneração social da aristocracia, por meio de uma acção de aproximação de estratos sociais e económicos distintos. Ao ver-se o solar como símbolo da resistência aos princípios liberais, a sua renovação corresponderá ao baixar da guarda relativamente àqueles, ao abraçar de uma nova era e ao consagrar de uma nova ordem, decorrente da reacção viva contra o aniquilamento e a destruição anunciados (Ribeiro, 1990:209-210).

---

<sup>296</sup> A figura do brasileiro foi estudada por Nuno Valério (1998) na obra de Júlio Dinis. O estudioso considera a existência de três tipos de brasileiros: o rentista, o empresário e o fracassado. De todos eles oferece a obra dinisiana exemplos, revelando-se a preferência de Júlio Dinis pelo brasileiro empresário, com capacidade de regenerar a sociedade portuguesa. Joel Serrão (1980:161-187) oferece a perspectiva histórica, económica e social da questão que justifica a existência desta figura: os fluxos de emigração para o Brasil.



Esta nova ordem não se instala à custa dos valores aristocráticos, mas através da sua adaptação aos novos tempos.

António José Saraiva (1949:11-12) permite acrescentar mais alguma informação importante no contexto da propriedade rural:

A nova estrutura económica é a que foi criada pelas leis de Mousinho [sic] que libertam a terra do pesado jugo dos direitos senhoriais, que estimulam as compras e vendas de propriedades, que lançam na circulação uma massa enorme de bens chamados de mão morta, que não podiam ser objecto de compra e venda. [...] A extinção dos morgadios, realizada em 1863, tantas vezes mencionada por Júlio Diniz [sic], opera no mesmo sentido; por isso ela é abominada pelas decadentes famílias dos antigos donatários mas aplaudida entusiasticamente por Jorge. Libertação da terra, libertação do trabalho, livre concorrência, tal era para Júlio Diniz [sic], como para Herculano, seu mestre, o pensamento das leis de Mousinho e do ministério progressista de 61.

O resultado desta legislação é, segundo Júlio Diniz [sic], muito animador. José das Dornas e Tomé da Póvoa são dois exemplos do que pode o trabalho quando o seu lucro vai inteiro para o camponês, de quanto podem a iniciativa e a combatividade. E muito embora Júlio Diniz [sic] idealize e embeleze uma realidade que aliás ele não podia conhecer bem, há outros depoimentos que confirmam o seu.

Isabel Pires de Lima (1990:81) considera que esta nobreza, ainda que regenerada, permanece inalterável. Ao contrário dela, António José Saraiva (1949:16), numa argumentação mais aceitável, defende a ideia de uma aristocracia nova, de uma aristocracia cuja essência reúne os princípios de trabalho, riqueza, ilustração e nobreza. A conjugação destes elementos parece ser condição *sine qua non* para se atingir a felicidade.

No que respeita aos romances dinisianos, o leitor não corre o risco de se deparar com «estudos de caso científicos de uma determinada realidade social». Tal ponto de partida permite sublinhar a lição, válida ainda nos dias que correm, de Ralph Ellison: «La

novela es una obra de arte y no una disfrazada muestra de sociología» (apud Amorós, 1974:169).

Em síntese, comprova-se que o *locus amoenus*, ainda que não perca o seu pendor retórico, se encontra ao serviço de uma tese social: a luta entre a antiga aristocracia, agora sob o efeito da agonia declarada, contra a sociedade reorganizada sobre os alicerces do sistema liberal. A sua capacidade para superar os obstáculos por meio do trabalho é a solução viável, para a qual o lugar ameno contribui decisivamente. Assim se justifica talvez o lugar de transição (Romantismo/Realismo) que alguns críticos consignam a Júlio Dinis no paradigma literário nacional, ao mesmo tempo que se retorna ao texto que abriu em epígrafe esta secção, posto que se crê ficou provada a dimensão social do *locus amoenus* presente nos romances rurais dinisianos e se estendeu a demonstração a alguns contos.

### 8.3 Dimensão Simbólica

To the unwise, the unthinking, the superstitious, the gross elements are the objects of the rite; to the initiate, the seer, the son of Hermes, they are but the outward and visible signs of that which is ever, and of necessity, inward, spiritual, and occult  
(Maitland, 1913: 123-124)

Nesta secção não se pretende problematizar nem muito menos encontrar respostas cabais para as interrogações inesgotáveis que defluem de conceitos como símbolo e simbologia e que, portanto, subjazem ao tratamento da função simbólica do *locus amoenus*. Como se sabe, os conceitos de símbolo e de simbologia têm sido vastamente equacionados por inúmeros teóricos e críticos literários, e mesmo esses assumem a dificuldade em cristalizar uma definição dos termos em causa.

Jean Chevalier (1982), co-autor do *Dicionário dos Símbolos*, assume desde logo que qualquer objecto pode adquirir um valor simbólico, independentemente da sua natureza mais concreta («natural») ou abstracta («abstracto»). A presente análise incidirá sobre os dois tipos, porquanto o *locus amoenus* corresponde a uma totalidade formada por um conjunto de elementos concretos, sendo que cada um destes na sua especificidade se poderá instituir como símbolo *per se*.

Entre os contributos fundamentais, para se perceber o conceito de símbolo, conta-se o do suíço Carl Gustav Jung (1976:92), ao afirmar que «un symbole n'enserre rien, il n'explique pas, il renvoie au-delà de lui-même vers un sens encore dans l'au-delà, insaisissable, obscurément pressenti que nul mot de la langue que nous parlons ne pourrait exprimer de façon satisfaisante». Na definição sobressai a incapacidade da linguagem para conceptualizar o símbolo e a remissão do símbolo para uma entidade existente para além dos limites da sua essência. É notória a inépcia do símbolo para, por si só, explicar o que quer que seja. Para o fundador da psicologia analítica (1977:471) o atributo fundamental do símbolo é a sua capacidade de se manter vivo, e isso acontecerá tanto mais quanto mais «pour le spectateur, est l'expression suprême de ce qui est pressenti, mais non encore reconnu. Il incite alors l'inconscient à la participation; il engendre la vie et stimule son développement». O símbolo, como de resto o mito na *Mensagem* de Fernando Pessoa, «se escorre / A entrar na realidade, e a fecundá-la decorre» (1997:27). Portanto, a génese de uma nova vida e o impulso para outras realizações são propriedades assinaláveis do símbolo.

Em sintonia com estas qualidades do símbolo, R. de Becker (1965:289) observa a sua apetência para conduzir à transformação: «Le symbole peut être comparé, en effet, à un cristal restituant différemment la lumière selon la facette qui la reçoit. Et on peut encore dire qu'il est un être vivant, une parcelle de notre être en mouvement et en transformation. De sorte qu'à le contempler, à le saisir comme objet de médiation, on contemple aussi la propre trajectoire qu'on s'apprête à suivre, on saisit la direction du mouvement dans lequel l'être est emporté». Com a aproximação do símbolo à luz diversa reflectida pelas faces do cristal, Raymond de Becker parece atentar sobretudo na polivalência do significado, em estreita dependência de quem procura descobrir-lhe o sentido. Entre as particularidades distintivas dos seres vivos consideram-se o nascer, alimentar-se, crescer, reproduzir-se e morrer. Para que estas fases se cumpram há um interveniente indispensável: o ser que o interpreta.

Para que o símbolo se revele, o «intérprete» não pode manter-se passivo, exige-se-lhe uma atitude activa. Assim, o símbolo revelar-se-á em função de cada intérprete e talvez por isso Oswald Wirth (1966:111) admita que o símbolo permanece «indéfiniment suggestif: chacun y voit ce que sa puissance visuelle lui permet de percevoir. Faute de pénétration, rien de profond n'est perçu». Este entendimento de Wirth pressupõe a

existência de um intérprete propenso à arte de decifrar uma linguagem que, sendo aparentemente igual à quotidiana, se afasta dela por se reger por uma lógica diversa; só esse intérprete poderá descortinar o mistério e o inteligível que se ocultam no símbolo.

A teoria de Wirth comunga de alguns aspectos apontados por Erich Fromm, em *Linguagem Esquecida* (1980:16), o qual sustenta que «A linguagem simbólica é uma linguagem em que as experiências íntimas, os sentimentos e pensamentos são expressos como se fossem experiências sensoriais, factos do mundo exterior. É uma linguagem cuja lógica difere da linguagem convencional que falamos de dia, uma lógica em que as categorias dominantes não são o tempo e o espaço, mas sim a intensidade e a associação».

Assim, o autor propõe a existência de uma dupla lógica discursiva: a lógica do seu uso diário, objectivo, por assim dizer, e, cumulativamente, uma outra lógica que dimana de uma dimensão subjectiva daquele a quem cabe interpretar o discurso.

Estas variáveis encontram expressão correspondente nos termos propostos por Empson (1975), «sentido fundamental», coincidindo este com aquele que «de forma mais ou menos permanente ocupa o lugar número um na estrutura»; e o «sentido vedeta», identificado com aquele «a que o locutor cede o passo em relação a qualquer outro, nas circunstâncias próprias do seu discurso».

Esta aptidão inerente ao discurso coincide com a visão de Tzevetan Todorov (1980:51) que o classifica como «ambíguo», em função de num mesmo enunciado coexistirem vários sentidos, sem que nenhum deles se sobreponha ao outro em termos hierárquicos.

A corroborar estas teorias que defendem uma bipartição, por assim dizer, do símbolo, surge Gilbert Durand (1993:12), que identifica no símbolo duas partes: a parte visível («significante») e a parte invisível mas também indizível («o significado»).

O trabalho de Paul Ricoeur representa um aprofundamento considerável da reflexão sobre o símbolo e mais concretamente sobre a parte visível do símbolo. O filósofo francês começa desde logo por discriminar as funções simbólicas, antes mesmo de estabelecer os critérios que ditam o reconhecimento do símbolo. Seja qual for o símbolo, nele coexistem três dimensões: a «cós mica», a «onírica» e a «poética»<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> A propósito da especificidade de cada uma destas dimensões, veja-se P. Ricoeur (1960:18), em «La symbolique du mal» integrada na obra *Finitude et Culpabilité*: «Ces trois dimensions – cosmique, onirique et poétique – du symbole sont présentes en tout symbole authentique [...]». A dimensão cósmica permite enraizar a figuração do símbolo no mundo visível; a dimensão onírica inscreve a constituição do sentido do símbolo na subjectividade humana; por fim a dimensão poética permite entender a linguagem

Retomando-se os pressupostos teóricos de Gilbert Durand (1993:12) com vista a um melhor entendimento da complexa noção de símbolo, veja-se o que, na perspectiva daquele antropólogo francês, o distingue de um signo e de uma alegoria:

Mas também a outra metade do símbolo, a parte de invisível, e de indizível que faz dela um mundo de representações indirectas, de signos alegóricos sempre inadequados, constitui uma espécie de lógica bem à parte. Enquanto num simples signo o significado é limitado e o significante, ainda que arbitrário, é infinito: enquanto a simples alegoria traduz um significado finito por um significante e não menos delimitado, os dois termos de *Sumbolon* são, por sua vez, infinitamente abertos. O termo significante, o único concretamente conhecido, remete em «extensão» [...] para todas as espécies de «qualidades» não figuráveis, e isto até à antinomia.

Surpreende-se no texto a relevância da parte invisível e indizível do símbolo, à qual se acede por via indirecta. A qualidade que distingue o símbolo, quer do signo quer da alegoria, é a infinitude dos dois termos que o compõem (significante e significado).

Explorados estes aspectos fundamentais, é ainda imperativo, para a análise que se pretende realizar, explorar a ligação entre simbologia e imaginário. Esta conexão é também equacionada pelo discípulo de Bachelard (Durand, 1993:7-10) que institui o conceito de «imaginação simbólica»: «Finalmente chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível».

Ressalta da abordagem a limitação inerente à ideia de que o signo se refere exclusivamente a um sentido, invalidando a existência da coisa sensível, se aplicada ao assunto que constitui o cerne deste trabalho. A coexistência de dois sentidos é possível, pelo que a existência de um não inviabiliza a presença concomitante de dois sentidos. Concretizando, o *locus amoenus* é constituído por vários elementos, que permitem, por um

---

poética (metáfora e narrativa) como «modelos operativos funcionais» de reconstrução do mundo. Ainda que sejam «irreais», uma vez que são o resultado da imaginação, instauram «efeitos de sentido» refiguradores do mundo. O estudo de Carlos João Correia (1999:19-35) constitui também um excelente contributo para conhecer melhor a proposta de Paul Ricoeur.

lado, uma referência concreta à Herdade de Tomé, ou seja, a uma «coisa sensível», e, por outro, remetem para uma ideologia, a de que o trabalho permite o progresso, ou seja, um sentido não materializado em termos ficcionais. Não é de todo inconciliável a co-ocorrência de um sentido que aponte para o concreto, o verosímil, o possível, na dimensão ficcional, e de outro abstracto, o «sentido secreto», o invisível. O leitor desempenhará um papel significativo ao conferir a este sentido, encerrado no símbolo, uma predominância, um lugar centrípeto, que aparece como resultado de uma transfiguração do concreto em abstracto, descobrindo assim esse sentido secreto, apontado por Gilbert Durand (1993:11-12):

[...] pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.

[...] Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido sempre abstracto. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério.

René Wellek e Austin Warren (1949:232) procuram uma definição de símbolo transversal aos diversos domínios em que o termo surge, alargando assim a extensão do conceito. Assim o elemento que os críticos consideram comum a todos eles é «o de alguma coisa a fazer o papel de – a representar – outra coisa diferente». Finalmente, centram a sua atenção no domínio da teoria da literatura e adoptam a terminologia de Craig la Drière, ao identificarem o símbolo como «um objecto que se refere a outro objecto, mas que merece também atenção por direito próprio, pela maneira por que se apresenta» (1949:233).

À luz do que ficou expresso, e transpondo as reflexões para o presente estudo, será certamente mais fácil compreender a afirmação de Roland Barthes (1970: 208): «le paysage est détaché du lieu, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature: le paysage est le signe culturel de la Nature». Duas ilações são possíveis a partir desta asserção: a primeira é o carácter estereotipado da paisagem, o mesmo é dizer do *locus amoenus*, e a segunda é a independência da paisagem (ou do *locus amoenus*) relativamente ao lugar real (referente) que eventualmente constitui o ponto de partida para a criação do lugar literário. Por isso mesmo, se entende, como Henri Peyre (1971:209-

210), que o escritor e «surtout son imagination perçait à jour les apparences de l'ordre matériel pour y discerner l'invisible derrière le visible, des correspondances entre le terrestre et le surnaturel, et les symboles»<sup>298</sup>.

Desde logo, este entendimento de paisagem parece correlacionar-se com o que dela tem Helena Buescu (1990:66-69;199). Assim, a existência da descrição da paisagem textual implica o seu condicionamento pela percepção; por outro lado, esta descrição é independente do lugar, que neste contexto se identificará com o referente. Tecidas estas considerações, dir-se-ia que a descrição do *locus amoenus* configura uma representação do lugar e não uma cópia ou imitação, certamente até por ser impossível fazê-lo, porquanto a acção de descrever implica desde logo uma selecção de elementos em detrimento de outros, que não merecerão a mesma atenção.

Acrescente-se ainda a observação de Jean-Michel Adam (1993:43), embora questionável como se viu, que remete precisamente para as potencialidades decorrentes da inexistência de vínculos efectivos entre o *locus amoenus* e o referente e para o facto de a leitura simbólica ser desencadeada justamente pelo desaparecimento do referente: «Il faut souligner que l'éclipse référentielle déclenche la lecture symbolique: le *topos* devient avant tout le signe d'une nature idéale, d'une campagne idéalisée par une société devenue citadine». Efectivamente, averiguar-se-á que, à semelhança do que acontecia na antiguidade (no caso concreto, Jean-Michel Adam analisou o *locus amoenus* na descrição da gruta de Calipso, em Homero, descobrindo ali o símbolo da Idade de Ouro), também em Júlio Dinis a componente simbólica do motivo sobressairá, ainda que tal não imponha o eclipse do referente.

Não restam, portanto, dúvidas de que o espaço se pode investir de uma função simbólica, e, por analogia, a proposição mantém o seu valor de verdade quando nela se substitui o termo espaço por *locus amoenus*. Tanto é assim que tal formulação não se aplica exclusivamente à literatura portuguesa, como se confirma pelas afirmações de Marchese (1989:315), que evoca o estudo de Erich Auerbach, dedicado às funções simbólica e explicativa da descrição em Balzac. Assevera ele que estas funções contribuem, por um lado, para a revelação da psicologia das personagens, e, por outro, para a justificação da dita psicologia.

---

<sup>298</sup> Henri Peyre (1971:191-221) aborda a importância do símbolo na literatura francesa do Romantismo.

No caso concreto da produção narrativa de Júlio Dinis, importa, desde já, esclarecer que a dimensão simbólica adquire especial importância quando incide sobre dois espaços: o campestre e o citadino. O ambiente campestre é enaltecido por Júlio Dinis, por diversas vezes, na sua correspondência, como já foi sublinhado neste trabalho. O seu panegírico resulta, em parte, daquilo que aquele espaço representa, marcando uma profunda cisão com aquele outro espaço, caracterizado pela ausência desses atributos e pela presença de diversos vícios.

Numa carta remetida a Custódio Passos, escrita de Ovar em 3 de Junho de 1863, Júlio Dinis admite merecer a compreensão do destinatário, no tocante ao enlevo que este ambiente campesino exerce sobre ele, porquanto sempre notou no amigo a afeição que só agora conhece: «Tu que, por vontade, trocarias a vida do Porto pela de Paranhos, que tantas vezes fizeste diante de mim a apologia da aldeia, não estranharás por certo estes gozos campestres, que me têm conservado por aqui esquecido dos tempos da cidade» (Dinis, 1967:97).

Numa outra carta, remetida de Ovar em 4 de Agosto de 1863, para o mesmo destinatário, evidencia, de novo, a preferência e simpatia, partilhadas com Passos, pelo viver no campo. «É certo que não serás tu, ao que me parece a pessoa que mais estranhará esta minha maneira de viver; sempre te conheci a tendência para a vida do campo e verdadeira antipatia para com a das cidades e julgo que ainda não se operou nos teus gostos uma tão completa metamorfose que hoje te seja incompreensível que se possa viver assim» (Dinis, 1967:104).

Ainda numa outra carta, escrita no dia 2 de Dezembro de 1868 do Porto, faz manifestamente a apologia deste *modus vivendi*: «Quando me achar meio restabelecido sairei do Porto e, actualmente, a vida que mais me sorri é uma vida bem aldeã e bem esquecida do mundo» (Dinis, 1967:124).

Nem só a Custódio Passos confessa este seu amor pelo campo, também a tia se inscreve neste círculo, perfilhando o desejo de Júlio Dinis de viver em contacto próximo com este ambiente, de resto mais salutar para o escritor. Numa carta escrita em Ovar, em 31 de Maio de 1863, transmite assim esse elo (Dinis, 1967:53):

Eu também sinto aspirações iguais às suas; também quisera, por futuro, a vida tranquila do campo e os afectos de uma família eleita pelo



coração para satisfazer esta necessidade de viver por outros e para os outros, que é um dos impulsos mais irresistíveis da natureza humana. Trocar o rumorejar das turbas pelo rumorejar das folhas; viver, amar e até sofrer – já que o sofrimento é elemento indispensável na liga das nossas sensações – mas à sombra de árvores e no meio da pura atmosfera e aprazível solidão dos campos, é o ideal dos meus sonhos do futuro, ideal que receio nunca chegue a realizar-se.

A troca de uma ambiente citadino, dominado pelo caos («rumorejar das turbas») por um ambiente campesino, dominado pela pureza, pela solidão e pelos elementos naturais, converte-se no ideal de vida do escritor. A idealidade parece no entanto vinculada à esfera onírica, denotando um profundo temor, proveniente do não concretizar desse desejo («ideal que receio nunca chegue a realizar-se»).

A menção breve e fragmentária à produção epistolar dinisiana pretende essencialmente demonstrar uma oposição constante de duas realidades: a citadina e a campestre. Esta servirá em diversos momentos a dimensão simbólica do *locus amoenus*, por inerência vinculado à segunda realidade: a campestre.

Por isso, não se limite esta digressão à correspondência, por nem sequer ser esse o propósito deste labor; mas antes outro, muito diverso, porquanto o alvo estabelecido desde o princípio deste trabalho é a produção narrativa.

Para cumprir tal desiderato, torna-se imprescindível sujeitar a narrativa à análise pretendida. Já num romancezinho<sup>299</sup>, integrado nos *Serões da Província* e intitulado «Os Novelos da Tia Filomela», publicado primeiramente a partir de Janeiro de 1863 no *Jornal do Porto*, se encontra um lugar aprazível que decorre da introdução na narrativa curta de uma personagem – Luisita - que confia ao narrador homodiegético algumas informações sobre aquela que considera a feiticeira da aldeia, dentro de um quadro de boatos que o povo institui porque, na maioria dos casos, desconhece cabalmente os visados. Circunscritos os interlocutores espacialmente num largo e temporalmente num domingo, ocorre a seguinte passagem:

---

<sup>299</sup> Ernesto Rodrigues (1999:166) considera esta obra como sendo uma das novelas de Júlio Dinis. Egas Moniz (1924:232) entendeu considerar a obra uma novela e indica a data de 22 de Janeiro de 1863 como aquela em que terá tido início a sua publicação em folhetim no *Jornal do Porto*.

Deste lugar, situado na encruzilhada dos quatro principais caminhos que atravessavam a aldeia, estendia-se a vista, do lado ocidental, numa série extensa de várzeas e de campinas divididas em quarteirões, regulares como tabuleiros de um jardim, por longas fileiras de choupos que as vides, enleando-se nos ramos, guarneciam com pendentes e viçosos festões.

A diferente qualidade ou vigor de plantação e o diverso grau de cultura desses numerosos campos, em que se repartia a planície, davam a cada um deles uma aparência particular, quebrando agradavelmente a ordinária monotonia dos terrenos pouco acidentados.

A natureza empregara na tela as mil cambiantes da cor verde, própria às paisagens campestres, e, por um segredo de colorido que a arte mal pôde ainda imitar, soubera introduzir, na pintura em mosaico dessas vicejantes alcatifas, no meio de uma uniformidade aparente a mais aprazível variedade.

Aqui e além elevados castanheiros, frondosos carvalhos ou oliveiras verde-pálidas formavam pequenos bosques em volta de uma ou de outra habitação isolada, como para ocultar o mistério de alguma existência obscura que se deslizasse ali e concentrar no seio da família o grato calor dos lares domésticos que alimenta e vigora os mais afectuosos sentimentos do coração humano.

Cada uma destas habitações solitárias, assim envolvidas na sombra dos olivais, dos soutos ou das devesas, como aquelas pessoas naturalmente pouco expansivas que se calam com as suas alegrias e experimentam no gozá-las em silêncio a mais casta voluptuosidade, me parecia encerrar um poema inteiro de íntimas felicidades [...]

Mais longe, principiava o terreno, em suave declive, a elevar-se como nos degraus sucessivos de um extenso anfiteatro e sempre tão rico de vegetação, tão revestido de árvores e de relva, que dava ao país naquele ponto a pitoresca aparência de um vasto cabaz a transbordar de verdura e de flores.

Nesta graciosa corrente de pequenas colinas, que circundavam a planície, divisavam-se as povoações vizinhas, como pequenos pontos brancos dispersos ou amontoados, por entre os arvoredos da encosta.

De cada uma delas começava já então a erguer-se o fumo dos lares em colunas densas e tortuosas, que cedo se misturavam, difundiam, rasgavam em mil pequenas nuvens irregulares, dissolvendo-se por fim numa atmosfera de vapores, que pouco a pouco, como em transparente sendal, envolvia toda a paisagem.

Mais distante ainda, no extremo do horizonte, desenhavam-se em grandes sombras, vagamente contornadas sobre o claro céu, iluminado àquela hora pelos últimos raios do Sol no ocaso, cordilheiras de remotas serras que, tingidas por a uniforme cor azulada das paisagens longínquas, mais pareciam pesados cúmulos de nuvens surgindo ameaçadoras do ocidente.

Quase sempre as coroavam altas neves, onde o Sol reflectindo-se, produzia surpreendentes efeitos de óptica, simulando fantásticos palácios de pórfiro e pedrarias. Daí se precipitavam as torrentes que pouco a pouco, descendo nos vales e enleando-os nas malhas de uma rede complicada de arroios cristalinos, trocavam a primitiva impetuosidade, ao despenharem-se, como cataratas, por um sereno deslizar entre silvados e relvas, que apenas denunciava um confuso murmúrio.

Se, depois de assim termos contemplado este panorama risonho e aprazível, voltássemos os olhos para o lado do oriente, reconheceríamos um desses contrastes a que é tão afeiçoada a natureza nos países onde mais inesgotável se mostra em seus recursos de artista; uma dessas rápidas mutações de cena, que deleitam, variando de momento para momento as impressões que produzem.

De facto, a perspectiva era deste lado mais limitada, ainda que absolutamente não menos bela.

Logo a pequena distância principiava o terreno a assumir uma rápida inclinação, perdendo ao mesmo tempo a amenidade e vigor da

vegetação dos vales para revestir a severa e melancólica beleza das paisagens alpestres.

Na base desta colina, tão diversa das que do lado oposto parecia sorrirem-lhe envolvidas em seus vistosos mantos de folhagem, vinham expirar as últimas oliveiras, já pálidas e débeis, como se o vento das montanhas lhe consumira o vigor. À cor viçosa da relva sucedia pouco a pouco o verde sombrio das giestas e do tojo; suas tristes flores amarelas aos variegados matizes com que se adornam os campos; às sombras densas e impenetráveis das devesas, as sombras enganadoras dos pinhais; o gemer melancólico das rolas, o grito rouco dos gaios, aos alegres gorjeios que ressoam nos vales, e o cheiro activo das resinas, aos brandos aromas das flores do prado.

Ao topo deste monte, em toda a extensão do qual nenhum vestígio de cultura e animação interrompia, por espaços sequer, o aspecto selvagem e de completo isolamento que nele imediatamente nos impressionava, conduzia, descrevendo longas sinuosidades, um caminho íngreme e quase intransitável, comprimido entre elevadas paredes desse terreno argiloso de cor ensanguentada, donde raro brota uma planta, ou nasce sempre estiolada e débil, desfolhando-se ao menor sopro de aragem que por momentos a agite.

Iminente a esse caminho, no qual em pleno dia entravam apenas os raios de um pálido crepúsculo, e a mais de meia encosta do monte, existia a casa da tia Filomela que não desdizia, na sua aparência de miséria e tristeza, da paisagem que lhes servia como de fundo de quadro.

Fora esta casa solitária no meio de um pinheiral sombrio, que, contrastando fortemente com a amenidade da perspectiva fronteira, onde tudo era vida e cultura, me atraíra a atenção e dera lugar ao diálogo no qual a personalidade da pobre mulher começava a ser discutida, não demasiado lisonjeiramente para ela (Dinis, 1980:129-133).

A inclusão de tão extensa transcrição justifica-se por várias razões. A primeira, por constituir objecto de análise, mais ou menos detalhada; a segunda, por se conceber

como exemplar indispensável para a exploração da vertente simbólica do lugar ameno; terceiro por ser a junção de dois tipos de *loci* antagónicos, dotados de função simbólica intrínseca, validada pela sua conjugação; finalmente, por ser um excerto meritório de uma leitura estilístico-hermenêutica.

O narrador designa o ponto de observação «deste lugar», de onde procede a descrição subsequente. O primeiro parágrafo, assim inaugurado, com um lugar sito numa «encruzilhada», remissão clara para o dilema que em breve dominará a mente do narrador - identificar-se com a opinião geral ou desvincular-se dela, relativamente a Filomela, anunciada como a «ladina e famigerada feiticeira» (idem:124) – tudo subordina ao «princípio da geometrização» (Richard, 1982:345). Tal submissão dimana de vocábulos e expressões que declaradamente apontam para a importância que adquirem os quantificadores («quatro caminhos»), e os indicadores relativos à extensão e regularidade na distribuição do espaço («divididas em quarteirões regulares», «longas fileiras»). A visão do narrador («estendia-se a vista») é o sentido organizador da descrição, pelo qual se introduz no discurso a referência deíctica «do lado ocidental», inaugurando assim um procedimento descritivo organizado em que a «lateralidade»<sup>300</sup> ocupará espaço central. É o mesmo sentido que efectiva a selecção de elementos dotados de certa especificidade, como «várzeas», «campinas», e de idêntica particularização, tais como «choupos» e «vides». A alternância entre um plano de horizontalidade e outro de verticalidade neste parágrafo é óbvia. Referiu-se noutro momento a relevância que os componentes apontados adquirem no contexto do realismo emergente. Registe-se também que o texto alberga uma nota lírica, evidente na presença de recursos expressivos como a adjectivação «pendentes e viçosos», a comparação, tendente a objectivar e conferir contornos precisos ao ser, objecto ou espaço descritos, e a metáfora, patentes em «como tabuleiros de um jardim» e as vides [...] guarneçam», bem como a personificação notória em «as vides, enleando-se nos ramos».

No parágrafo seguinte, a descrição organiza-se em torno de um elemento novo - os campos. A distribuição dos «numerosos» campos (note-se o adjectivo quantificador) na planície é determinada («davam a cada um deles uma aparência particular») pelas suas características individualizantes, a «qualidade» da plantação, o seu «vigor», e o «grau de cultura». Esta peculiaridade de cada campo num momento presente, curiosamente modelizado no discurso pelo advérbio «agradavelmente», instala uma ruptura

---

<sup>300</sup> Termo utilizado por Jean-Pierre Richard, no artigo incluso no número 51 da *Poétique* com o título «Variation d'un paysage».

(«quebrando») com a duração de um estado de «ordinária monotonia», próprio de um tempo passado. A mudança que estes campos instauram num tempo de monotonia duradoura é análoga à que o próprio narrador representará, desvinculando-se da opinião generalizada da vizinhança («terrenos pouco acidentados»), relativamente à tia Filomela.

No tocante ao próximo parágrafo, registam-se três notas importantes. A primeira é sua dimensão lírica, conferida pela adjectivação («verde», «campestres», «vicejantes», «aparente», «aprazível»); pelo quiasmo, «uniformidade aparente/aprazível variedade»; pela beleza da imagem da natureza no seu papel de artista a pintar uma obra, com preocupação especial pela cor; e finalmente pela personificação e metáfora visíveis em «a natureza empregara na tela um colorido» e «a natureza [...] soubera introduzir [...] a mais aprazível variedade». A segunda nota refere-se à incapacidade de a arte reproduzir as cambiantes de cor das paisagens campestres («um segredo de colorido que a arte mal pôde imitar»). A última anotação diz respeito à imagem perceptível em «pintura em mosaico dessas vicejantes alcatifas» (ressalte-se a última metáfora). Será interessante recordar a este propósito a expressão utilizada por Philippe Hamon: «l'impression de mosaïque» (1982:162).

De seguida, retoma-se o processo descritivo, organizado com recurso aos deícticos «aqui e além», «ali», e a expressões como «em volta de». A verticalidade transmite-se por meio da referência aos «elevados castanheiros». A par dos castanheiros são nomeados os carvalhos e as oliveiras. Estas árvores constituem pequenos «bosques», e assim se passa do particular para o geral. O tom sentimental extravasa na comparação que denuncia a necessidade de esconder um «mistério de alguma existência obscura que deslizasse ali». Poder-se-á indagar da génese do «mistério» e da «existência obscura».

Algumas hipóteses de resposta são plausíveis, a primeira remetendo para o facto de o mistério anunciado envolver eventualmente a «existência obscura», porque ignorada pela maioria da população, da tia Filomela que é dominada pela errância, a que ela mesma se condenou, castigando-se pelos erros que não eram seus. A forma verbal («deslizasse») parece evocar a deslocação por movimento contínuo ao longo de uma qualquer superfície sem perda do contacto, a redução do ser humano a uma condição que não lhe pertence por inerência. Lembrem-se os répteis, especialmente a víbora das Sagradas Escrituras, que foi condenada a rastejar para todo o sempre. O sentido é ambíguo, pois deve equacionar-se a intensidade da ligação à superfície, à terra que este ser preserva e com o qual viverá em

plena comunhão. Em inequívoco contraste com este ambiente e quem nele vive «isolado», adjectivo que, embora se aplique à «habitação», por hipálage caracteriza o seu habitante, referem-se o ambiente doméstico que nutre e fortalece os sentimentos do ser humano. Filomela carecia, pois, destes confortos e à população da aldeia cabe grande parte da responsabilidade por não dispor de compreensão e fraternidade humanas.

Porém, uma segunda possibilidade deve ser equacionada. Para confirmar esta possível leitura servem as palavras do narrador que confessa a sua incapacidade para analisar Filomela, ainda que lhe tenha suscitado um «segredo» e tenha visto na «existência dela um mistério». O testemunho da mulher nos momentos finais da vida também não deve ser desprezado. E é nesse momento que ela coloca a nu a tristeza e solidão profundas em que viveu e morre: «Como é triste ver-se a gente morrer só, só!.. sem amigos, sem ninguém que chore, sem ninguém que console» (Dinis, 1980: 189).

No entanto, a par desta, uma outra leitura é ainda plausível. A habitação isolada situa-se num espaço também ele aprazível, o que poderá apoiar a ideia de que esta represente o pároco, personagem que partilha com a restante comunidade esse espaço, do qual se bane por iniciativa própria Filomela, e que mantém a promessa de não revelar o «motivo» daquela opção que a mulher lhe «revelou sob o sigilo da confissão» (idem: 186). Este pároco representa para aquela mulher, proscrita pela generalidade das pessoas da aldeia o «calor dos lares domésticos» que fortalece e alimenta os seus sentimentos humanos e religiosos. Também este pároco tem uma existência obscura, no sentido em que esta sua fraternidade preservada, à custa da sua reputação, parece ser ignorada pela população.

Expendidos os argumentos a favor das três alternativas, prossiga-se a análise. As «habitações solitárias» (sublinhe-se a personificação) ensombradas particularmente por uma série de holónimos («olivais», «soutos», «veredas») aproximam-se às pessoas por uma característica peculiar, o facto de serem «pouco expansivas». Ora tal comparação legítima a existência de uma metonímia que de imediato transmuta a característica da casa para o seu habitante. Assim, as habitações representam a forma de viver introspectiva, da felicidade alcançada no e pelo silêncio. Portanto, deste modo se corrobora a opinião de Paola Giacomoni (2008:109) formulada a propósito de Rousseau, mas perfeitamente adequada a este passo de Júlio Dinis: «Nature, thought silent and motionless, is never inexpressive: it can affect human passions and has a surprising calming effect upon them».

A imaginação do narrador é o motor da poetização do discurso. A este parecer vem dar força o argumento de Ricardo Gullón (1980:7) que entende que o «silêncio cumpre a função definida de suscitar impressões e sensações».

Retoma-se, logo depois, a organização da descrição esteada nos deícticos que acentuam a distância entre quem observa e aquilo que é observado («Mais longe») e transportam para o discurso a noção de profundidade espacial. O plano da verticalidade volta a instalar-se através de expressões como «suave declive», «a elevar-se» e até da comparação que materializa, por remissão para a forma, a imagem do declive em «degraus sucessivos de um extenso anfiteatro», em perfeita conjugação com a ideia de profundidade. A sujeição à autoridade da geometria endivida-se também com a comparação. Este espaço destaca-se reiteradamente («tão rico», «tão revestido») pelos elementos que o povoam («vegetação», «árvores», «relva»), quase assumindo uma outra existência, de plasticidade considerável, que não a sua, prenunciadora da transfiguração dos legumes e frutos do cabaz de Cesário no poema *Num Bairro Moderno*. De resto, é ainda interessante sublinhar a amálgama de sentidos manifesta na expressão «pitoresca aparência», em remissão para a potencialidade pictórica da paisagem, mas também para o encanto transmitido pelo que se vê.

No parágrafo sucedâneo, continua a evidenciar-se a importância conferida quer à disposição dos elementos no espaço, quer à sua localização («circundavam», «dispersos», «amontoados», «põe entre»), enquanto elementos estruturais. A comparação marca presença constantemente para consubstanciar o que parece difícil visualizar «como pequenos pontos brancos dispersos ou amontoados».

A atenção centra-se, de seguida, num detalhe dessas povoações: o fumo que delas emana. Assim se alcança ver «erguer-se o fumo dos lares em colunas densas e tortuosas». A plasticidade da imagem virgiliana não pode deixar de acorrer à mente do leitor, como já aconteceu anteriormente. Reveste-se aquela de uma serenidade e felicidade que já se reportou previamente e por não maçar o leitor não se insistirá neste ponto. Antes se sublinhará a conjugação de adjetivos de polaridades antinómicas: «densos» e «tortuosos», o primeiro de teor objectivo e o segundo subjectivo. A enumeração gradativa que lhe sucede («misturavam, difundiam, rasgavam») desemboca, como se constata, numa forma verbal metafórica dotada de uma sonoridade e expressividade singulares. No seu conjunto, a acumulação das formas verbais condensa o dinamismo de que se recobre a passagem



descritiva. Além disso, o quantificador numeral «mil» reforça a necessidade de imprimir objectividade ao discurso. Outro tanto se passa com o adjetivo «irregulares», revestido da preocupação de mostrar a forma das nuvens. Curioso é que, após esta tentativa de objectivação, o discurso se impregne de um manto de imprecisão, de indefinição, patente na expressão «atmosfera de vapores», mas também na comparação «como em transparente sendal».

A remissão da imagem virgiliana para um ambiente apaziguador e feliz destoa da «atmosfera de vapores» que envolve tudo, sob um «sendal transparente», de um sentimento de incerteza, de insegurança, de desconhecimento.

A ausência de contornos definidos amplifica-se com a distância: «Mais distante ainda». O alcance menor transparece em expressões como «no extremo», «sombras vagamente contornadas», «remotas serras», «paisagens longínquas». Estas referências situam-se no plano da horizontalidade e parecem contrastar com o plano da verticalidade, porquanto o «claro céu» surge «iluminado» pelos últimos raios de sol. Sublinhe-se ainda o contraste entre esta luminosidade e a «uniforme cor azulada» das serras remotas, introduzida por uma metáfora expressiva «tingidas», merecedora de uma comparação que lhe acentua a dimensão disfórica: «mais pareciam pesados cúmulos de nuvens surgindo ameaçadoras no ocidente».

Afinal, o que significará este acentuar da distância e esta proliferação de negatividade? Esta impotência de ver figurará de algum modo a incapacidade da população ver de perto uma mulher que, no fim de contas, reúne maiores virtudes do que qualquer pessoa da aldeia? Corresponderá a negatividade à representação perturbada por imagens preconcebidas e negativas que dominam a mente da comunidade aldeã, relativamente à tia Filomela? E os pesados cúmulos ameaçadores que surgem do ocidente, o que poderão simbolizar? Constituirão uma metáfora, onde a junção com outras figuras expressivas, como a sinestesia e a personificação, se revela capaz de desnudar uma nova imagem dos habitantes da aldeia? Estas leituras são perfeitamente plausíveis e nenhuma inviabiliza a existência em simultâneo das outras.

À medida que o leitor se embrenha no texto constata a importância do detalhe, do pormenor aparentemente insignificante. Agora será o plano da verticalidade a atrair a atenção do narrador e mais concretamente o cume das serras. A metáfora introdutória coroa as serras de neve, contributo significativo para a imagem de poder sublime que se lhe

associa, remetendo para a condição de superioridade de alguém que ali se limita a viver numa condição que não é a sua – Filomela. Simultaneamente, a neve evoca por inerência metonímica a sua cor, isolando a neve entre os restantes elementos, como Filomela se distinguia do resto da população. De seguida, a tentativa de captar os efeitos decorrentes da inclinação dos raios sobre as neves traduz-se em «surpreendentes efeitos de óptica». Na impossibilidade de transpor para o texto esses efeitos, a comparação procura suprir essa falta através da reificação possível: «simulando fantásticos palácios de porfírio e pedraria». A riqueza interior de Filomela é desconhecida para a generalidade da população da aldeia. Alguns apenas são contemplados com a descoberta da essência desta mulher, em consequência da busca que empreenderam no sentido de conhecerem esta figura feminina que afinal encerrava tesouros humanos, ignorados pela maioria. Era nas palavras do pároco: «uma santa!» (idem: 203).

Inicia-se o abandono de uma condição «primitiva» (note-se o adjetivo a remeter para a doutrina rousseuniana), em que o homem responde aos impulsos, sem se subordinar às imposições da sociedade. As torrentes encetam esse movimento descendente, ingressando na horizontalidade dos vales. Esta descida, representativa da condição humana, faz-se por acção do enleio, produto de uma sociedade movida pelo preconceito, pelo estigma, nele enredando os que tiveram a infelicidade de cair nas «malhas de uma rede complicada», como Filomela. A maioria da população, quais torrentes, acaba a reduzir-se a um «sereno deslizar», colocando em evidência a menoridade dos mesquinhos ímpetos («confuso murmúrio») por que se deixou dominar. Por isso, as personagens parecem «tied to the earth, opposing a spiritual force of gravity which binds us invincibly to passions and desires» (Giacomoni, 2008:109).

Esta passagem do plano da verticalidade para a horizontalidade forçará a comunidade a repensar a sua conduta para com «a santa» incógnita e acarretará um inquérito à capacidade do ser humano compreender o seu semelhante.

Expostos os detalhes desta paisagem, é tempo de regressar a uma nova síntese, através da expressão «paisagem risonha e aprazível», e instaurar a partir dela «um desses contrastes» que requer não menos atenção do que aquela que foi concedida aos pormenores da paisagem anteriormente analisada. Desde logo se transmite a ideia de que a mutação no que se observa produz alterações constantes em termos de impressões.

O contraste, que se instala em relação a uma paisagem bela previamente apresentada, não implica necessariamente a inserção do seu antípoda. Antes pelo contrário, a beleza toca ambas as paisagens de igual forma. Esta sensibilidade distinta, capaz de atribuir «aesthetic worth to the beauty of wild and irregular landscapes», instaura uma nova dimensão de beleza e ultrapassa as convenções instituídas até então (Giacomoni, 2008:107).

A organização da descrição volta a obedecer ao critério já antes visto: a distribuição espacial dos elementos que a compõem: «Logo a pequena distância», «na base desta colina», «ao topo deste monte», «iminente a esse caminho».

A primeira distinção apresentada entre ocidente e oriente é a que se reporta à inclinação do terreno, que no primeiro caso era «suave» e desta feita adquire feições de «rápida inclinação». Além disso, acresce que à «amenidade e vigor da vegetação» ocidental se substituem a «severa e melancólica beleza das paisagens alpestres». Wilhelm Graeber (2008:90) assegura esta predilecção pelas paisagens dos Alpes, as quais se encontram endividadas à obra de Rousseau: «His descriptions of the Swiss Alps prelude Romantic descriptions of nature hardly imaginable without this model, and sparked a Europe wide enthusiasm for Alps».

A «base da colina» é o espaço privilegiado no parágrafo seguinte, todo ele estruturado em torno da antítese. Do lado ocidental acumulam-se os «vistosos mantos de folhagem», «a cor viçosa da relva», os «variegados matizes» dos campos, «as sombras densas e impenetráveis das devesas», os «alegres gorjeios», os «brandos aromas das flores»; ao passo que a oriente se lhe opõem sistemática e sucessivamente «as últimas oliveiras, já pálidas e débeis», o «verde sombrio das giestas e do tojo», as «tristes flores amarelas», «as sombras enganadoras dos pinhais», «o gemer melancólico das rolas, o grito rouco dos gaios», e «o cheiro activo da resina». A oscilação entre o ritmo binário e o ternário quebra a monotonia que se instauraria, conferindo variedade ao período. Para esta variedade contribui também a alternância dos hemistíquios, que ainda assim acabam por estar dotados de uma certa similitude. Assim se poderá verificar o paralelismo sintáctico patente no período, sendo a ordem a seguinte: complemento indirecto – predicado – sujeito, no primeiro hemistíquio; sujeito – complemento directo e modificador frásico, no segundo hemistíquio; complemento indirecto – sujeito, no terceiro hemistíquio; no quarto surge o sujeito – complemento indirecto –modificador frásico; e, finalmente, no último

hemistíquio, a ordem é sujeito-complemento indirecto. Este processo sofrerá uma valorização extremada na prosa de Eça de Queirós.

O processo de generalização emerge de seguida, reduzindo a duas propriedades as características do espaço em questão: «aspecto selvagem e de completo isolamento». A provar o isolamento do lugar está a dificuldade de acesso ao topo do monte que acaba por lhe conferir certa impenetrabilidade. O acesso difícil faz-se por meio de um «caminho íngreme e quase intransitável». Este itinerário pouco recomendado, até por se encontrar «comprimido entre elevadas paredes», reveste-se de um sentido de aprisionamento, de incapacidade de fuga, mas também de reclusão, de retiro voluntário. A esterilidade, «onde raro brota uma planta, ou nasce sempre estiolada e débil», reflecte a inospitalidade do espaço, a adversidade com que a vegetação e, metonimicamente, os seres humanos se debatem para sobreviver.

Acresce ainda que esse «terreno argiloso» se tinga de «cor ensanguentada», remetendo para os sacrifícios que quem ali reside terá de fazer, os sofrimentos que terá de padecer. O Sol, fonte de vida, não consegue projectar os seus raios naquele caminho, logo a tarefa de penetrar no espaço será bem mais difícil para qualquer ser que decida empreendê-la. Prenunciam-se assim as dificuldades com que se virá a confrontar o narrador, quando, respondendo ao delírio da fantasia («mas a fantasia, sob cujo domínio eu me regulava então, exigia mais» (idem: 146), decide visitar a tia Filomela de noite com o fito de a submeter à sua análise.

A casa da tia Filomela, metonímia da figura que nela habita, é o objecto que seguidamente retém a atenção do narrador e é sobretudo a contiguidade e a consonância da casa com o «quadro de fundo» que marcam a sua apresentação («a casa não desdiz, na sua aparência de miséria e tristeza, da paisagem»).

A casa, assim conectada com o ambiente envolvente, é ainda predicada como «solitária», adjectivo aplicável por extensão à proprietária, e localizada no pinhal «sombrio», contrastando fortemente com a paisagem contígua, que constituirá mote para a conversa do narrador sobre a tia Filomela.

Se se incluiu pois esta longa citação, foi por ser de extrema importância realçar que, integrada na descrição inicialmente idílica e posteriormente selvática, não deixa de surgir uma nota romântica, numa referência ao cemitério da aldeia e às campas, curiosamente ornadas com rosais e onde os cedros e ciprestes são proscritos. O contraste

entre o ocidente e o oriente emerge nesta descrição, representando hipoteticamente duas visões do mundo díspares. Uma delas corresponde à visão da sociedade, do povo, que se identifica com o ocidente. Este é curiosamente descrito como ameno, ocultando eventualmente uma dimensão de artificialidade, coincidente com as concepções formuladas em relação ao mundo em geral e às pessoas em particular. A outra – a do oriente, representado sob a selvajaria do lugar – funde-se na perfeição com a imagem de Filomela, banida pela sociedade como se de um animal bravio se tratasse. Na verdade, este quadro inicial será mais tarde decodificado, por ocasião da descoberta das interpretações veladas pelas aparências deste primeiro momento. Assim, a literatura assumirá uma dimensão combativa, em virtude de contribuir para o advento de uma sociedade nova, mais justa, mais livre e mais esclarecida do que o *ancien* regime que se esboroava por toda a Europa (Aguiar e Silva, s/d.:557). Da mesma forma que Pereda combateu em Espanha com *Las brujas* a «ignorância campesina, que ocasiona la muerte de una pobre anciana tenida por hechicera» (Goyanes, 1949:366), também Júlio Dinis com esta novela tratou de expor um preconceito infundado com consequências nefastas.

O facto de o narrador apresentar a perspectiva deturpada de várias personagens que constituem o colectivo contribui para que, como o próprio menciona, «a fantasia, sob cujo domínio eu me regulava então, [exigisse] mais. [Exigisse] que a visita se efectuasse de noite [...]». A influência da imaginação sobre o narrador obriga-o e empreender uma perigosa aventura – visitar Filomela durante a noite. Empreende, deste modo, o narrador uma espécie de viagem iniciática, uma descida aos infernos, qual Dante ou Eneias, para receber, de uma ou outra forma, a revelação<sup>301</sup> da verdade. Neste caso, a aventura revela-se tormentosa, atribulada e a custo encontra este novo Eneias a porta dos Infernos, cuja dimensão infernal se desvanece no preciso momento em que o narrador acede à verdade, por via do conhecimento. Ilustre-se este acontecimento:

Eram pois onze horas da noite, quando, envolvido misteriosamente numa ampla capa, como os conspiradores do teatro, dei princípio a esta minha excursão romântico-artística, esforçando-me por

---

<sup>301</sup> Relembre-se esta função apontada por Angelo Marchese (1989:315) e já antes citada neste estudo: «la función explicativa y simbólica de la descripción que en Balzac revela y, al mismo tiempo, justifica la psicología de los personajes». Substituindo a referência a Balzac pela correlativa a Júlio Dinis, aceita-se a validade do juízo para o excerto em análise.

não ser observado, para não excitar curiosidades, sempre fáceis na aldeia e sempre desagradáveis para quem é objecto delas.

Ora, a noite prestou-se voluntariamente à colaboração do romance; pois se houve noite escura, ventosa, abundante em nuvens que pareciam montanhas, de clarões sinistros, que semelhavam incêndios, de ruídos estranhos, que lembravam um pandemónio, foi aquela.

Pouco conhecedor ainda do terreno, tive de mais a mais a romântica felicidade de me extraviar e, depois de um quarto de hora de jornada, adquiri a consoladora certeza de que andava errando cada vez mais longe do lugar a que me dirigia.

No entanto, o vento redobrava de violência; acumulou imensas nuvens sobre a minha cabeça e como se umas contra as outras as espremesse, à maneira de esponjas embebidas, vazou-as sobre mim com uma quase destruidora impetuosidade.

Debaixo de uma chuva daquelas, metamorfoseiam-se os países; os mais amenos revestem um aspecto medonho, e tétrico; vales que, vistos à luz do Sol, fariam imaginar idílios e inspirariam poesias pastoris aos estros mais rebeldes, assumem nesses instantes as cores sombrias e carregadas, que empregavam outrora os poetas épicos para pintar a entrada das regiões infernais, onde, como complemento de educação, iam uma vez na vida os heróis de suas epopeias, como hoje vão a Paris os filhos-famílias de classes abastadas.

Naquela noite, para mim de húmidas recordações, tudo parecia mudado; revolviam-se torrentes impetuosas, onde momentos havia se deslizavam regatos; despenhavam-se cataratas, donde pouco antes caía apenas, sacudida pelo vento, a folhagem seca; profundavam-se lagos, onde verdejavam lameiros; e as águas, subindo, galgavam as pontes campestres, tornando-as em restingas, os outeiros em ilhas, e os passeadores nocturnos, como eu, em náufragos ou em Robinsons Crusóes em completa incomunicabilidade com o resto dos viventes.

Imaginem pois minhas aventurosas manobras para me guiar sem bússola através daqueles arquipélagos insidiosos, no meio daquelas sombras ameaçadoras e claridades pérfidas. Ainda hoje não sei por que milagre do instinto consegui encontrar-me enlameado, no fim da minha jornada e à porta da tia Filomela (Dinis, 1980:147-149).

Todo o ambiente descrito se coaduna com o espaço predilecto dos românticos. A atmosfera de mistério («envolvido misteriosamente») que circunscreve esta excursão «romântico-artística» alimenta «a sua ânsia de mistério» (Aguiar e Silva, s/d.:559). O narrador reflecte sobre a necessidade de passar despercebido, para não prejudicar os visados pela curiosidade aldeã. Sobressai a crítica subtil ao comportamento aldeão da maledicência que se afigura típico.

Em termos descritivos, esta noite identifica-se nos seus traços essenciais a uma paisagem de contornos românticos (Aguiar e Silva, s/d.:535-536): «escura», «ventosa», «abundante em nuvens», sinistra («clarões sinistros»), povoada de «ruídos estranhos». A leitura do testemunho de James Sutherland (1970:112) suporta esta interpretação: «The taste for mountains and cataracts, for tempests and floods, for the turbulence of stormy and the tortured and fractured surfaces of the earth, has rightly been associated with romanticism».

A ocorrência de comparações, que simultaneamente visam esclarecer as componentes desta descrição e consubstanciá-las, adensa o tom dramático da situação: «que pareciam montanhas», «que pareciam incêndios» e «que lembravam um pandemónio». A mesma noção deflui das palavras de James Sutherland (1970:113): «Precipices and cataracts may be more dramatic *per se* than a field of buttercups or ducks dabbling in a village pond, but they are not more ‘poetical’».

Estas comparações engastam numa estrutura ternária, quanto ao ritmo e à sintaxe, associada ao paralelismo e à repetição. Eça de Queirós explorará até à exaustão este processo rítmico.

O léxico de teor romântico adoptado por Júlio Dinis patentear-se-á também em Eça de Queirós (Cal, 1981:102-108). A juntar ao ambiente romântico assim configurado, o narrador acrescenta explícita e ironicamente a sua «romântica felicidade» por se ter perdido. E, ainda no mesmo tom, a «consoladora certeza», em ironia trágica certamente, de

se encontrar muito distante do sítio para o qual se dirigia. A conjugação de todos os elementos forma, portanto, uma moldura romântica perfeita.

Assim se define toda uma atmosfera de mistério, isolamento, perda e dramatismo que se vai adensando significativamente. A tempestade recrudesce, em manifesta violência, pelo acumular de nuvens «imensas», que, comparadas a «esponjas embebidas», o vento animado força a desabar sobre o narrador. A acção do vento, qual ser todo-poderoso, recobre-se de negatividade («destruidora impetuosidade»), pondo à prova a resistência do errante nocturno. A funcionalidade e força dramáticas do *locus horridus* são detectadas por R. Mugellesi (1975:1-17) na análise levada a cabo em exemplos paradigmáticos da literatura greco-latina.

A acção intensa da chuva dá crédito à imaginação do narrador que assiste à metamorfose do espaço. Sublinhe-se a metáfora «metamorfoseiam-se os países». As transformações materializam-se no aspecto medonho e tétrico, nas cores «sombrias e carregadas» dos vales; em síntese, num ambiente fantástico, próprio para a entrada dos reinos de Plutão. O contraste entre os vales, aptos para a criação da poesia pastoril, e aquele espaço que o narrador contempla é manifesto. Trata-se de um lugar digno de constar de uma qualquer poesia épica, destinada a enaltecer as descidas dos heróis às «regiões infernais». Note-se a introdução da achega de teor social relativa às famílias abastadas com capacidade para proporcionarem aos filhos o complemento educativo de viajarem até Paris, como os heróis das epopeias às regiões infernais. A antítese detém a virtude de ser tributária do paralelismo e da simetria, dando relevância maior aos elementos contrastantes.

Mas a capacidade imaginativa do narrador não se limita a esta apresentação, antes se aprimora no parágrafo seguinte. As marcas impressionantes, registadas no espírito do narrador, traduzem-se nas sensações desencadeadas pelas «húmidas recordações». Permita-se uma reflexão sobre a fusão entre o objectivo e o subjectivo, que se tornará uma marca do estilo de Eça, pelo que se reveste de especial importância. Tal significa que o narrador recupera essas sensações a partir de um tempo posterior ao momento em que as viveu. A sua memória tratará, portanto, de as relembrar à luz de um momento presente que as acomodou, não exprimindo a originalidade da sua vivência. O facto de se localizarem os



acontecimentos no passado e a narração ser ulterior resulta numa recuperação emotiva muito forte, o que imprime uma notação lírica a este texto narrativo<sup>302</sup>.

O presente evocado pela memória do narrador homodiegético selecciona e hierarquiza os acontecimentos filtrados pela sua memória, destacando as «torrentes impetuosas», as «cataratas», os «lagos», as «águas» que convertem as pontes em «restingas» e os «outeiros em ilhas». A antítese de Júlio Dinis revela, à semelhança do que acontecerá com a de Eça de Queirós (Cal, 1981:285), uma propensão para a «disposição em simetrias lógicas», em que marcam presença a repetição e a cadência rítmica, designadamente a criação de ritmos binários, reforço nítido da ideia a transmitir.

Não são apenas as condições atmosféricas que são objecto do filtro da sua memória, também ele narrador, na sua condição de náufrago, comparável a um Robinson Crusoe, incomunicável é submetido a esse filtro. Desta forma se põe em causa a objectividade desta descrição, pois o narrador retém somente aquilo que mais o impressionou.

Os detalhes são abandonados de seguida para se transmitir mais uma vez a impressão geral («arquipélagos insidiosos») retida pelo narrador daquele espaço, onde procura orientar-se «sem bússola». O quiasmo antitético, «sombras ameaçadoras» /claridades pérfidias», reforça a desorientação do narrador.

Esta aventura termina resolvida de forma romântica por intervenção de um *deus ex machina* que o coloca diante da porta da casa de Filomela. O narrador não compreende este «milagre do instinto», mas aceita-o com satisfação.

Em síntese, a paisagem corresponde a um *locus horrendus*, assumido desde logo pelo narrador, ao comparar-se com um herói épico à entrada de uma região infernal. Este fenómeno nada tem de novo; se o leitor rememorar as obras de Dante e de Virgílio verificará tratar-se de um motivo recorrente. Ressalte-se, no entanto, a predilecção que os autores românticos consagraram a este motivo. Trata-se, como muitos referiram, de uma característica que aponta para a mudança de paradigma. O narrador apelidá-la-á de «noite ultra-romântica» um pouco mais adiante (Dinis, 1980:171). Note-se, porém, que é o autor quem confere um pendor caricatural à passagem, ao identificar o narrador com alguém que enceta uma procura de uma personagem, dotada de uma dupla dimensão: a romântica e a

---

<sup>302</sup> Confronte-se a opinião de Maurice-Jean Lefebvre, expressa na obra *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa* (1980:175), que sustenta que «Entre narração e diegese, todavia estreitamente solidárias, cava-se, portanto, esse *espaço de presentificação* que é o campo do poder fascinante ou poético».

artística, promovendo inclusive a questionação da sua verosimilhança. Um argumento que valida esta interpretação é a associação, realizada pelo narrador, desta personagem à de Norna<sup>303</sup> da obra *The Pirate*, de Walter Scott. Por outro lado, é lícito interpretar esta viagem<sup>304</sup> atormentada do narrador como uma espécie de purificação de um homem, contaminado pelos boatos que o povo tinha criado à volta de Filomela, para que num estado imaculado pudesse contactar com ela, despido dos preconceitos que condicionaram a comunidade rural em geral. A natureza na sua impetuosidade, demonstrando os seus poderes de natureza-mãe, numa clara remissão para o seu primitivismo, evidencia a presença de uma nota romântica. No dizer de Deborah Janson (1998:208), «The mountains are depicted as sublime, massive, and solemn, but also as a world alive with unpredictable movement, full of rushing streams, steep cliffs, jagged crevices, dark caverns, and sinister, supernatural beings».

Posto isto, coloca-se uma questão: será possível ler à mesma luz a descrição da paisagem que antecede o aparecimento da personagem Filomela, entendendo-a sobretudo, antes de se dissiparem as sombras que a envolvem, como resultado da imaginação excessiva, utilizada pelo povo na concepção distorcida desta figura feminina? De facto, esta leitura é perfeitamente possível. Se assim for, uma dupla crítica assoma nesta passagem. Ao excesso imaginativo se deve a representação que o povo faz de Filomela, ao romantismo se deve este excesso imaginativo, a que o narrador com a sua incursão poderá pôr cobro, fazendo do romancezinho um «livro instrumento»<sup>305</sup>. Será esta a justificação possível para o interesse na descrição e assunção da designação «ultra-romântica» atribuída a esta noite (Dinis, 1980:171).

Em *A Morgadinha dos Canaviais*, Henrique de Souselas expurga, logo à chegada, alguns dos males que o consomem. É que, na verdade, esta entrada nas terras do Minho se

---

<sup>303</sup> Personagem da obra *The Pirate* (1821) de Walter Scott. O seu nome de família é Ulla Troil, daí o parentesco com Magnus Troil. Esta personagem tem um passado misterioso. Tivera um filho que lhe fora retirado à nascença. Crê tratar-se de Mourdant e, por isso, o protege contra Cleveland, seu verdadeiro filho, ainda que ela só o venha a descobrir mais tarde. Dotada de poderes sobrenaturais e ligada às fadas, ou simplesmente acreditando neles e nessa ligação, descoberta a verdade do seu passado, acaba por renunciar aos seus poderes e dedica-se ao estudo da Bíblia e à recuperação do seu nome de família.

<sup>304</sup> Recorde-se a passagem de *As Viagens na Minha Terra* (cap. V), em que o viajante aproveita a chegada ao pinhal da Azambuja para criticar a forma como se concebem as personagens dos romances e do drama, por imitação servil de autores franceses então em voga. A falta de originalidade na criação literária é alvo de censuras que se entendem num contexto mais vasto – o dos excessos do Romantismo.

<sup>305</sup> Júlio Dinis (1971:125) apelidava de livros instrumentos, por oposição ao que considerava livros monumentos, aqueles que eram para «andarem nas mãos de todos, para o uso quotidiano, para educarem, civilizarem e doutrinares as massas».

reveste de um carácter simbólico, autorizando a considerá-la uma prova - a primeira, por sinal- que a personagem terá que ultrapassar para ser admitida num espaço a que não pertence e que não compreende. O *locus horrendus* configura esta prova para o «cavaleiro» recém-chegado de Lisboa:

Havia dois dias que cavalgava aquele rocinante, único veículo acomodado aos caminhos por que passara. E então que dois dias! Daqueles, durante os quais o céu, uniformemente pardo, parece desfazer-se em água, e a chuva cai sem interrupção e com uma teimosia e constância impacientadoras; daqueles em que a terra saciada rejeita já a água que recebe, a qual escorre nos declives, transborda dos algares, e encharca-se nos terrenos baixos, transformando em brejos as lezírias; em que as lufadas do sul vergam e torcem os ramos, melancolicamente despidos, dos álamos e sobreiros e emprestam aos pinheirais a voz dos mares; em que os campos se mostram desertos, a noite se antecipa, e tão densas nuvens cobrem o firmamento, que parece tomar-nos a persuasão de que nunca mais o veremos com as suas famosas vestes de azul (Dinis, 1999a: 7).

Apodera-se do leitor uma visão fantástica, a identificação do meio de transporte com o animal eleito da obra de Cervantes «o rocinante». É justamente o título que reenvia o leitor para a pequenez e fraqueza do cavalo de Dom Quixote, elevado à condição de cavalo alascão pelo poder da imaginação do cavaleiro e por extensão àquele burrito que transportava Henrique por caminhos inopinados e o introduzia num mundo de aventuras inconcebível. A caminhada durava havia dois dias, submetidos à apreciação subjectiva por meio do discurso indirecto livre<sup>306</sup> («E então que dois dias!»), que aproxima a personagem e o leitor de forma considerável. A clarificação do que tornou esses dias particulares faz-se pela associação de repetições («daqueles» e «em que»), que instauram uma cadência rítmica inegável.

---

<sup>306</sup> Cf. Marguerite Lips (1916: 16). Este estilo generalizou-se no período realista, quer na literatura francesa, através de Flaubert e Zola, quer na literatura inglesa, para cuja generalização contribuíram Jane Austen, Thackeray, Walter Scott e Oscar Wilde. Em Portugal, será Eça de Queirós a aproveitar as potencialidades estilísticas deste processo (Cal, 1981:236-237).

O recurso ao discurso indirecto livre, numa fase embrionária, facilita a Júlio Dinis a tarefa de dar voz à personagem, reveladora da sua vida interior, do seu pensamento. A personagem «revive diante do leitor» aquela experiência marcante. A chuvada que se abate sobre este viajante cobre-se da negrura do espaço envolvente. O céu «uniformemente negro» por meio de uma comparação metafórica («parece desfazer-se em água») denuncia as dificuldades da travessia; a chuva humanizada («teimosia e constância impacientadoras») dir-se-ia a de um dilúvio, punição para o pecador que abandonou «Sodoma» ou «Gomorra» - a cidade; a terra, por sua vez, já não aceita a dádiva dos céus; os ventos metaforicamente animados subjagam as árvores à sua força. Sublinhe-se a conjugação dos diferentes elementos cósmicos fundamentais, com vista a fustigar e pôr à prova o cavaleiro e o rocinante. A resistência do rocinante sobressai («único veículo acomodado aos caminhos»), em contraste evidente com a fraqueza do cavaleiro. A melancolia, a solidão («os campos se mostram desertos»), a escuridão («a noite se antecipa») envolvem não apenas o viajante e a cavalgadura como o próprio leitor, reunido assim numa espécie de consciência universal, patente nas formas verbais «tomar-nos» e «veremos». Esta última forma verbal surge reforçada na sua negatividade em consequência do uso da expressão «nunca mais». Assim se parece prolongar o castigo, para o qual o término previsto será *sine die*.

Esta parte inicial da obra merece a particular atenção de Helena Buescu (1990:102), ao analisar o modo como numa primeira fase do Romantismo se aproveitaram as sensações para a constituição de descrições de paisagens. Nesta chegada de Henrique à povoação, frisa a estudiosa as «sugestões sensitivas – audição, visão olfacto e tacto».

João Luso (1940:223) aponta justamente as sensações como elemento empolgante da obra de Júlio Dinis: «A simplicidade daquelas páginas por onde passa gente tão simples desde logo empolga pela magia das sensações da visão, de ouvido, de tacto que nunca até então havíamos experimentado».

Esta passagem conduz Maria Livia Diana de Araújo Marchon (1980:142) à formulação de alguns considerandos, relativos à influência da paisagem sobre o ânimo das personagens, sempre enformada pela perspectiva genettiana da pausa descritiva: «As estradas tortuosas e ilógicas do interior português exasperam o pobre Henrique, que, molhado até aos ossos e desesperando da chegada à meta, só pode vê-las “dantescammente”».

O processo expurgatório não está terminado, antes mal começou, como se confirmará mais adiante. Se a dimensão simbólica, resultado de uma leitura residente em deduções ou pressuposições, foi consagrada, não será de relegar a dimensão psicológica deste excerto. Os testemunhos reunidos apontam nesse sentido que, por certo, não é negligenciável. O estado de espírito de Henrique de Souselas traduzia a tristeza que a paisagem inspirava: «Vejam se nestas circunstâncias o pobre rapaz podia deixar de ir cabisbaixo, triste e dando ao diabo a viagem que cometera». É assim que se faz sentir intensamente o efeito da «pressão do meio», compreendida no contexto da obra dinisina em análise, a que se refere Gullón (1980:16), em *Espacio y novela*, reportando-se a Balzac: «Cuando en el mundo balzaciano la presión del medio es tan violenta que amenaza destruir el individuo, este manifiesta extraordinária capacidad de resistência».

Por tudo isto, Maria Aparecida Santilli (1967:124-126) rotula a situação que Henrique vive como «caso patológico criado pela vida das cidades». E é precisamente desta forma que se instaura uma ligação entre o foro psicológico e o social. Este será mais um caso patológico que Júlio Dinis «toma nas suas mãos» e pretende ver recuperado do tédio, do *spleen*, consequências inevitáveis do progresso civilizacional. A cidade como «um local que acarreta corrupção, doença, como é exemplificado com o caso de Henrique de Souselas, e poluição do ar» ocupa lugar primordial nesta obra (Stern, 1972:154).

Transposta esta primeira prova, outras confrangem Henrique, decidido já a regressar a Lisboa o mais depressa possível. Não raras vezes assoma esta decisão ao pensamento da personagem, até ao momento em que Morfeu o recebe nos seus braços pela primeira vez naquela aldeia minhota. Bastará uma noite de sono reparador para, ao acordar, o visitante se achar num espaço que em nada se aproxima das recordações do momento da chegada na noite anterior. Divise-se o que observa da janela do quarto, na manhã seguinte:

Descerrando o véu de nuvens que encobre o fulgor do sol,  
elevando, acima do horizonte, esse majestoso lampadário do mundo, ou o  
brilhante reflectidor que ilumina as noites desanuviadas, a natureza opera,  
a cada momento, as mais admiráveis e completas metamorfoses.

Durante o sono de Henrique realizara-se um desses efeitos  
mágicos.

Abrandara gradualmente a violência do sul; o vento, mudando, voltou em sentido oposto a grimpá do campanário; dispersaram-se as nuvens; luziram trémulas por momentos as estrelas, empalideceram perante o alvor do dia, e quando o sol assomou por sobre a crista das serras, estendia-se-lhe diante um vasto manto azul, tapetando a estrada que tinha a percorrer. Só, muito para ocidente, ainda algumas nuvens amontoadas formavam uma como franja, que o astro nascente em breve a tingiu de carmim e de ouro.

Foi pois a luz de um dia esplêndido e a brisa, cheia de aromas, que vem dos campos nas alvoradas serenas, que penetraram no quarto de Henrique, quando ele abriu as janelas.

A inesperada surpresa quase lhe soltava do peito uma exclamação de prazer!

O sol da manhã baixara sobre ela, dissipara-lhe as sombras, colorira-lhe as verduras, reflectira-se-lhe nas presas, dispersara-se em íris cambiantes na espuma das torrentes e das cascatas naturais, perfumara-a de aromas, animara-a de cantos, transformara-a enfim na mais risonha paisagem, em que os olhos de Henrique, pouco habituados às esplêndidas galas do Minho, tinham nunca repousado.

O inverno despojara parte dessas galas; embora! Até da própria nudez de algumas árvores resultavam encantos. As folhas crestadas, os ramos despídos, as moitas sem flores infundem tristeza; mas não tem a tristeza poesia também? Pode haver completa paisagem onde não haja tons escuros de melancolia?

Henrique de Souselas, debruçado na varanda de pedra do quarto, não se cansava de admirar a cena.

Parecia-lhe estar assistindo a um milagre de fadas, que, num momento elevam, nos ermos, jardins e paços como os de Armida e Alcina (Dinis, 1999a:32).

A descrição citada apresenta as características peculiares analisadas por Philippe Hamon<sup>307</sup> na prosa realista de Balzac. Evidencia-se a fórmula de abertura da descrição «quando ele abriu as janelas», encerrada por outra com funcionalidade oposta «debruçado na varanda de pedra não se cansava de admirar a cena».

Não foi debalde que, na véspera, Henrique foi introduzido no seu percurso iniciático, ao preparar, sem o saber, o seu espírito para a cura final, resistindo ao caminho sinuoso que fizera para chegar à aldeia da tia. Simbolicamente, esta paisagem idílica penetra no seu quarto, como a letargia da paisagem citadina na obra realista/naturalista, por excelência, de Eça de Queirós se apoderará mais tarde do consultório de Carlos e metonimicamente da personagem<sup>308</sup>. Os efeitos são antagónicos: na obra queirosiana é negativo, evidentemente, na obra dinisiana é positivo. Em consequência da transformação física operada no ambiente exterior, a personagem analogamente sofrerá outra, desta feita psicológica<sup>309</sup>. Talvez o agreste caminho que o conduziu até à aldeia represente uma reacção contra a inércia citadina por parte do ser humano num outro caminho que é o da vida. A capacidade de resistência da personagem, expressa por Ricardo Gullón, começa a revelar-se. Esta ocorre de seguida, mas, por ora, não será objecto de análise. Henrique crê ser esta mudança consequência da acção de alguma fada, o resultado eminente de alguma magia. Trata-se ainda da imaginação fértil da personagem que transforma uma experiência humana vulgar em algo extraordinário. Procura encontrar uma explicação mágica, de sabor romântico, sem dúvida, que melhor justifique a surpresa causada pela mudança inesperada. Configura-se assim uma espécie de «religiosidade romântica», de acordo com a valorização de um certo misticismo (Aguiar e Silva, s/d.:558).

A esfera do fantástico reforça-se pela referência aos jardins e paços, engendrados pelas fadas, com responsabilidades similares na criação dos de Armida e Alcina, as heroínas de Ariosto e Tasso<sup>310</sup>. A inclusão de deuses e espíritos na poesia foi firmada por Aristóteles, constituindo portanto uma das tradições poéticas mais importantes. Por isso,

---

<sup>307</sup> Consulte-se a secção dedicada ao estudo da dimensão psicológica do *locus amoenus*.

<sup>308</sup> Na obra *Os Maias* (Queirós, s/d.:103) pode ler-se: «Do Rossio, o ruído das carroças, os gritos errantes de pregões, o rolar dos americanos, subiam, numa vibração mais clara, por aquele ar fino de Novembro: uma luz macia, escorregando docemente do azul-ferrete, vinha dourar as fachadas enxovalhadas, as copas mesquinhas das árvores do município, a gente vadiando pelos bancos: e essa sussurração lenta de cidade preguiçosa, esse ar aveludado de clima rico, pareciam ir penetrando pouco a pouco naquele abafado gabinete e resvalando pelos veludos pesados, pelo verniz dos móveis, envolver Carlos numa indolência e numa dormância [...]»

<sup>309</sup> Consulte-se a introdução relativa às dimensões do lugar ameno da narrativa dinisiana.

<sup>310</sup> Cf. a secção dedicada aos aspectos da tradição italiana.

não admira que entre os românticos crescesse o interesse pelo «wonderful» ou o «merveilleux», incluindo tudo o que se relacione com feitiçaria ou encantamento, já muito antes explorado pelos escritores renascentistas como os italianos supracitados (Abrams, 1976:268-269).

De resto, esta explicação carece de capacidade analítica de que a personagem se encontra desprovida no momento. Esta alteração surpreendente, que a paisagem sofreu do dia para a noite, é o símbolo de uma outra que Henrique começa por sentir tão de imediato quanto esta, mas cujas consequências profundas só mais tardiamente ele, que as sofre inconscientemente, perceberá.

Atente-se, agora, com maior detalhe no texto. No primeiro parágrafo, a imagem esplêndida que o nascer do sol, transformado numa bela imagem, «o majestoso lampadário do mundo», ou o aparecimento da lua, representada por uma metáfora querida para os românticos (Abrams, 1976:30-35), como exemplos da capacidade metamórfica da natureza, revestem-se de um lirismo profundo.

A origem desta transformação é transcendente («efeitos mágicos»). Ainda assim os efeitos são concretos e manifestam-se numa série de transformações visíveis que atingem elementos tão concretos como o vento, as nuvens, o sol e o céu. Estas alterações vão sendo apresentadas gradual e progressivamente, tendendo de uma objectividade maior, expressa inicialmente, para uma maior subjectividade, que atinge o seu maior grau no momento em que no discurso proliferam figuras de retórica como as personificações («empalideceram», «estendia-se-lhe») e as metáforas («a crista das serras», «vasto manto azul», «tapetando a estrada»).

Os resquícios da tormenta da noite anterior deixaram ainda assim um rasto, quase imperceptível, é certo, da sua presença («algumas nuvens amontoadas»). A metáfora, a que se juntam a comparação, «formavam uma como franja», a personificação, «astro nascente», e uma outra metáfora, «tingiu de carmim e de ouro», conferem ao texto uma feição lírica que permeia a prosa dinisina, atenuando as fronteiras tradicionais dos géneros literários.

A impressão das múltiplas alterações ocorridas naquela manhã transmite-se pela acumulação assindética das formas verbais: «dissiparam-lhe», «colorira-lhe», «reflectira-se-lhe», «dispersara-se», «perfumara-a», «animara-a», «transformara-a». Estas formas verbais encerram cambiantes semânticas, provenientes dos cinco sentidos, em que a cor e o reflexo



da luz («em íris cambiantes», «colorira-lhe as verduras», «dissipara-lhe as sombras»), o odor e o som constituem adornos da paisagem, recordando as descrições de Gessner, sobressaindo da imagem de conjunto os detalhes (Tieghem, 1973:231). Por isso, Tieghem alega que o «romance rústico» é o sucessor do «romance pastoril» por estar animado de um espírito distinto, sendo realista por essência (1973:310).

De imediato surgem, inesperadamente, alguns vestígios do Inverno que se revestem porém de «encantos». São eles as «árvores» nuas, as «folhas crestadas», os «ramos despidos», as «moitas sem flores», de que deflui um sentimento de «tristeza» e «melancolia»<sup>311</sup> em consonância com a «poesia» que se infunde no texto<sup>312</sup>. Esta relação harmónica entre os sentimentos profundos e a poesia foi detectado por mais estudiosos<sup>313</sup>.

A ascensão de Henrique não cessa e os entraves não se limitam a um obstáculo inicial, eles surgem a cada passo. Tropeçará num outro estorvo, na visita à Sr<sup>a</sup> da Saúde, o qual, convém esclarecer, quase retira a parca resistência ao neófito. O percurso oferece a possibilidade de se verificar a inadaptação do cidadão à vida da aldeia. Marina de Almeida Ribeiro (1990:209) sublinha esta atitude, ao asseverar: «Descortês e altivo com Vicente, na ermida da Senhora da Saúde, onde tinha ido com Madalena, Cristina e Augusto, revela-se inadaptado à vida na aldeia». No conjunto da paisagem, a rocha vulcânica reveste-se de proeminência:

O monte onde se erigira a capela da Senhora da Saúde, afamada  
por seus milagres e pela sua romaria num círculo de muitas léguas de

---

<sup>311</sup> Não se trata de uma preferência exclusiva de Júlio Dinis, analogamente se constata que Senancour, por exemplo, na obra *Obermann*, se deixa seduzir pelos mesmos sentimentos (Peyre, 1979:56): «Ce n'est pas seulement un site qui est romantique, c'est aussi la musique et le sentiment de mélancolie et de nostalgie qu'elle suscite».

<sup>312</sup> Henri Peyre (1971:11) aponta o gosto por certos temas herdados de Rousseau e Diderot: «Mais il [le contrast] l'est beaucoup moins si l'on regarde les effusions de la sensibilité, les maladies de l'âme, les angoisses et les rêveries des écrivains tels que Rousseau, Diderot, et leurs très nombreux admirateurs et descendants [...]». Um pouco mais adiante (idem: 254) aponta indicadores distintivos dos escritores românticos: «les traits de leur sensibilité et de leur tempérament auxquels se reconnaît le romantisme: révolte littéraire, morale et métaphysique, solitude et désespérance; démesure, passion pour le grand et l'énorme; besoin d'embrasser dans leur «impérialisme» farouche la nature, la terre; enfin, panthéisme implicite ou instinctif».

<sup>313</sup> Abrams (1976:149) observa a interdependência existente entre a emoção e a poesia, qualidade que a distingue da prosa: «The essential distinction between poetry and prose is this: -prose is the language of intelligence, poetry of emotion. In prose, we communicate our knowledge of the objects of sense or thought – in poetry, we express how those objects affect us». Aguiar e Silva (s/d.:536) identificou, na literatura que classificou de pré-romântica, o gosto pela beleza melancólica do Outono, assinalando o ascendente que as *Estações* de Thomson e os *Idílios* de Gessner tiveram nesta predileção.

raio, era uma elevada rocha vulcânica, que dominava as freguesias rurais de mais de dois concelhos. Estendiam-se-lhe aos pés as alcatifas da mais rica vegetação; banhava-los a água dos ribeiros, das levadas e torrentes, artérias fertilizadoras de extensas veigas e pomares; mas ele, o gigante orgulhoso e selvagem, recebia aqueles preitos, olhava sobranceiro aquela opulência, e, como se fizesse gala da sua rudeza, em vez de cobrir os ombros com o manto real, que lhe estendiam aos pés, permanecia áspero, severo e nu, como nas épocas primitivas, em que uma convulsão tremenda o evocara do seio da terra, para o consolidar em colosso.

Apenas, como símbolo da realeza, coroava-lhe a fronte alta a alameda, que, havia perto de um século, a piedade cristã plantara em volta da ermida para refrigério e conforto dos devotos cristãos que ali iam. Era custosa a ascensão por o lado, por onde os nossos romeiros, contra os conselhos de D. Vitória, a empreendiam. Quando, ao sair de uma longa rua, apertada entre muros de quintas, Henrique achou de súbito diante de si a mole imensa e talhada quase a pique, que lhe disseram tinha de subir; ele, que raro em Lisboa se estendia além do Rossio os seus passeios, com medo das íngremes calçadas da cidade alta, julgou ouvir um absurdo (Dinis, 1999a:112).

O processo descritivo inicia-se num plano mais geral, o «monte», onde se destaca a capela da Senhora da Saúde, identificado por uma posição elevada e pela composição rochosa («elevada rocha vulcânica»). A tradição da romaria em honra da Senhora da Saúde e a referência aos milagres, que se lhe atribuem, envolvem a capela de uma aura divina, de um sentimento religioso, e remetem para o cultivo destas temáticas pelos escritores da época. Mas o panorama geral inclui ainda a menção às freguesias dos concelhos que se estendem por «muitas léguas de raio», traduzindo uma certa imprecisão, apesar da preocupação demonstrada com a distância espacial que ocupam. Sobressai para já a ideia de uma «rocha vulcânica», elevada a uma condição soberana, no exercício do seu domínio sobre as freguesias rurais. A completar este panorama adensam-se as metáforas, em imagens extraordinárias, que juntam aos elementos anteriores a vegetação circunstante («alcatifas da mais rica vegetação»), o elemento aquático («água dos ribeiros, das levadas e torrentes»), que, transformado em artérias, confere vitalidade às propriedades contíguas,

«veigas e pomares». Assim se vai, a pouco e pouco, abandonando o plano geral para prestar atenção aos detalhes que compõem a moldura. Indiferente à vassalagem de todos os elementos, o «gigante orgulhoso e selvagem», soberano dominador e prepotente, não abandona a sua altivez, antes resiste na sua condição de «áspero, severo e nu», como no momento da sua génese (note-se a importância do primitivismo patente na expressão «épocas primitivas»), asseverando a sua condição de «colosso».

O fascínio pela grandiosidade e pelo poder da natureza permite indagar da relação do Homem com a Natureza. À semelhança do que Atle Kittang Bergen (1997) deduziu, relativamente ao poema «Mont Blanc», de Shelley, a cogitação sobre os elementos patentes na descrição, e sobretudo do monte na sua imponente, figurará eventualmente a busca de «poder», a demanda de princípios epistemológicos e ontológicos da existência, resposta indispensável para que Henrique partilhe com a Natureza a sua «consciência humana».

O segundo parágrafo confirma a condição soberana da rocha vulcânica, pela presença de um símbolo real: a coroa, identificada com a «alameda» que rodeava a ermida. Esta alameda destaca-se por ser para os cristãos «refrigério e conforto». Haverá entre os visitantes da ermida quem necessite destes consolos, ou venha mais tarde a necessitar deles? A resposta a esta questão patenteia-se de imediato. Diante da dificultosa «ascensão» e da reacção de um dos peregrinos, Henrique, que se confrontou com a necessidade de escalar «a mole imensa e talhada quase a pique», a resposta não se faz esperar. De alguém como Henrique, que temia as «íngremes calçadas» da alta de Lisboa, só se esperaria uma atitude de desistência, porém tal não se verifica, talvez pelo facto de Henrique perseguir um desdobramento do eu, dele dependendo a reconstrução do seu ser<sup>314</sup>. Esta busca justifica tanto o abandono de um espaço – o citadino, como a busca de outro – o campesino.

A descrição, inicialmente submetida à visão de um narrador heterodiegético, acaba subordinada ao ponto de vista de Henrique, determinando este o sentido a atribuir ao objecto da sua descrição. A vivência de Henrique condiciona a visão que tem da paisagem, transmitindo uma forma particular de a ver e interpretar. Por esta razão Helena Buescu

---

<sup>314</sup> Num artigo que integra os *Anais do Colóquio de Estudos Literários e Linguísticos*, Mariângela Alonso (2010:1-12) aborda os aspectos líricos de um romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, salientando as questões de ordem filosófica e metafísica, envolvendo o “eu”. Normalmente os protagonistas dos romances líricos distinguem-se pela busca ontológica incessante, numa espécie de desdobramento permanente.

(1990:209) frisa que «nenhuma descrição de paisagem é neutral, porque nenhuma percepção o é, o “efeito global do quadro” incide sobre um sujeito em particular, Henrique».

Uma aura simbólica está sobremaneira implícita a esta descrição, legitimada pela comparação do grupo, que está de visita à ermida, a romeiros. Estes «cristãos» ainda mal iniciaram a sua romaria. Henrique chega a revelar uma certa relutância em encetá-la. Recorde-se que, para esta personagem, a caminhada será muito mais custosa, pela inaptidão congénita a um cidadão. O *locus horrendus* contribui para a indecisão da personagem, concorrendo por conseguinte para melhor definir a sua índole:

O riacho, engrossado pelas águas da chuva dos dias anteriores, levantava um bramido atordoador ao cair em toalha dos açudes e ao escoar rápido pela cal da azenha, que lhe obstruía o leito e cuja enorme roda movia.

Àquela hora, ainda pouco clara da madrugada, este sítio da raiz do monte tinha não sei que aspecto selvático e melancólico, que quase infundia pavor. Os altos choupos, em que se enroscavam, como serpentes negras, os troncos flexuosos e despidos das vides; mais longe, o canavial, ondulando ligeiramente ao perpassar através dele a brisa da madrugada, e, aqui e além, um desses degenerados aloés dos nossos climas, débeis e enfezados, como se os devorasse a nostalgia da sua verdadeira pátria, eram acessórios que concorriam para o efeito geral do quadro (Dinis, 1999a:112).

A experiência que Henrique viverá na subida/descida do monte revelará quer o desejo de a personagem se integrar na Natureza, quer a paradoxal aspiração de a dominar. Contudo, Henrique deveria ter estado mais atento aos sinais que a natureza lhe endereçou, mas que ele não soube ou não quis interpretar.

No primeiro parágrafo, os ruídos, transmitidos de forma onomatopaica ora pelo substantivo «bramido» predicado de «atroador», ora pelo verbo «cair», vão impregnando o ambiente de uma atmosfera assustadora. A personagem é assim envolvida pelos sons produzidos pelas águas no seu curso natural, dotadas de força e impetuosidade manifestas.

As evidências destes predicados verificam-se no grosso caudal do riacho («engrossado»), no movimento rápido das águas («cair em toalha», «escoar rápido») e na capacidade de transferir a sua acção à «enorme roda». Não seria possível dominar este elemento, nem que se quisesse. Depois da água, fica a impressão geral, «aspecto selvático e melancólico», contribuindo para adensar os tons dramáticos do espaço («infundia pavor»).

A preocupação com a distância enfoca esta descrição, cuja orientação horizontal predomina sobre a vertical. Os «choupos» altos encontram-se embaraçados pelos troncos das vides, simbolicamente comparados a «serpentes negras», apontando para o teor das relações que esta Natureza estabelece com um ser que lhe é estranho, e que pretende comunicar a Henrique, sem que, porém, ele logre compreendê-la. As relações de contiguidade entre os elementos deste espaço estabelecem-se com base em expressões como «Mais longe» e «aqui e além». No plano intermédio distingue-se a ondulação do «canavial» e num plano aproximado situam-se os «aloés», cujas notas dominantes assentam na ideia de fragilidade, de debilidade. Mas, mais importante é a sua condição de «estrangeiros», não por acaso análoga à de Henrique na aldeia. Anima-os a nostalgia da «pátria» perdida, à semelhança do estado de espírito de Henrique na primeira noite em que dormiu na aldeia. A inadaptação dos aloés é a mesma que pauta a existência frágil de Henrique no campo. E assim se regressa ao panorama totalizador «efeito geral do quadro».

À medida que se fazia a subida da planície para os montes, cada um dos peregrinos ia recebendo recompensas de índole diversa. Para Henrique reserva-se uma recompensa especial pela dificultosa ascensão: a beleza da paisagem. A associação desta paisagem à revelação do carácter das personagens e aos contornos das suas relações merece o comentário de Maria Aparecida Santilli (1979:98):

Com frequência tais instantes, acelerando o ritmo narrativo do processo amoroso, ensejam aberturas panorâmicas, onde a natureza aparece cantante, numa visão lírica da paisagem natural pontuada pelos vestígios do trabalho humano. É o caso da visita aos montes da ermida da Saúde.

[...] a natureza não tem, apenas, a função de cenário, mas adquire importância na medida de suas conexões com a vida dos protagonistas, convertendo-se, também, em focos evocativos. Chega a haver, mesmo,

[...] uma animização da paisagem, interpretada, pelo próprio narrador, como manifestação panteísta.

A esta empresa se junta uma de maior dimensão e que voltará a pôr à prova a capacidade de adaptação de Henrique e o contraste entre a incapacidade deste e o desembaraço de Augusto. Refiro-me à tempestade que assola os visitantes da ermida no caminho de regresso. É sob a figuração de um *locus horrendus* que simbolicamente se apresentam um herói glorioso – Augusto – e Henrique, o lisboeta, incapaz de sofrer tais agruras. Acentuam-se, gradualmente, a sua persistência e coragem para vencer os obstáculos, que se lhe deparam neste percurso simbólico de conhecimento do viver campestre e de acomodação a esses mesmos hábitos e às ideologias que lhe são inerentes. É que, inicialmente, Henrique esmorece, deixa-se abater pelos reveses, mas progressivamente vai ganhando forças e contrariando a tendência para o aniquilamento. A subida representará a «interiorização», ao passo que a descida acentuará a «dissipação do mundo exterior»<sup>315</sup>, marcando indelevelmente uma nova trajectória de vida, uma mudança profunda do modo de ser desta personagem e do enredo da narrativa. Mas leia-se mais uma passagem em que é possível avaliar a atitude de Henrique:

A tempestade caracterizava-se cada vez mais; crescia a cerração do ar; os álamos gemiam, vergados pela impetuosidade das lufadas do sul; a chuva principiou por grossas gotas, e cedo aumentou assustadoramente; havia na atmosfera surdos rumores de tempestades longínquas; algumas nuvens tomavam uma cor térrea, outras um carregado de chumbo, ambas igualmente sinistras [...]

Não era de facto uma empresa de todo fácil o descer o monte por um tempo daqueles. O caminho, já de si íngreme e precipitoso, era quase impraticável quando as correntes se despenhavam por ele, como em catadupas, e os ventos vinham despedaçar-se furiosos de encontro às

---

<sup>315</sup>Chevalier e Gheerbrant (1982:623) exploram o aproveitamento destes símbolos por vários escritores, dando especial relevo a Sto Agostinho. Posto isto, sintetizam os valores simbólicos da subida e da descida na seguinte afirmação: «Portanto, a subida é, acima de tudo, uma interiorização; a descida, uma dissipação do mundo exterior».

arestas salientes da rocha. Era necessário estar muito amestrado para o descer sem perigo. [...]

O amor-próprio e o orgulho do hóspede de Alvapenha iam um tanto mortificados nesta retirada inglória (Dinis, 1999a:128).

Helena Buescu (1990:95) acentua, relativamente a esta descrição, o papel exercido pelas sensações auditivas para a captação da paisagem. A ensaísta (1990:153) coteja contrastivamente as atitudes de Henrique e Augusto, evidenciando por esse meio o fraco entendimento que o primeiro tem daquele espaço e a «apreciação estética e vivencial da natureza» por parte do segundo, que demonstra à-vontade e destreza no modo como se relaciona com ela.

É pertinente citar Northrop Frye (1974:300) que reflecte relativamente à adaptação do homem à natureza, numa situação de confronto dialéctico moral entre os dois entes:

Physical nature, the world of animals and plants, is the world man is now in, but unlike the animals and plants he is not adjusted to it. He is confronted from birth with a moral dialectic; and must either rise above it to his proper human home or sink below it into the fourth level of sin, death, and hell. This last level is not part of the order of nature, but its existence is what at present corrupts nature.

Repare-se que às «sensações auditivas» («os álamos gemiam», «surdos rumores»), realçadas por Helena Buescu, se agregam com êxito descritivo as sensações visuais, dotadas de plasticidade notável, («grossas gotas», «cor térrea», «carregado de chumbo», «vergados»). Sons e imagens unem-se para exhibir o adensar progressivo da tempestade que nos parágrafos subsequentes se mostra em toda a sua violência. O caminho, normalmente de difícil topografia, torna-se «impraticável», pois à dificuldade inicial se acrescentam as águas que se «despenham por ele», e os ventos, cuja «fúria» se lança contra as saliências das rochas. O «amor-próprio» e o «orgulho» de Henrique são fustigados pelos acontecimentos vivenciados pela personagem durante a visita. Saliente-se

o qualificativo «mortificados», revelando a necessidade de castigar os vícios apontados, por macularem a dimensão espiritual da personagem. Trata-se de um «banho espiritual», lembrando as obras místicas do final da Idade Média. Henrique renascerá das cinzas da sua existência, despojado dos seus pecados citadinos, por uma espécie de novo «baptismo», preparado para uma nova caminhada, onde a bondade natural resulta em saldo positivo para a personagem.

Assim termina o neófito Henrique a descida, aparentemente vencido por uma tempestade no campo, a mesma que serve para fazer sobressair a figura de Augusto. De resto, Henrique tem consciência da sua inferioridade neste espaço, adverso desde o primeiro instante por revelar as suas fraquezas, pelo que se resigna, deixando para mais tarde a oportunidade para demonstrar as suas «aptidões» e «talentos». A descida prossegue, não sem antes se sublinharem as dificuldades que virão confirmar o perfil de herói, destinado a Augusto, e o título de imprudente, reservado para Henrique. Depreende-se que o citadino Henrique só reingressará na paisagem natural, se e quando renunciar a si próprio.

Irwin Stern (1972:160) vê nesta descrição da natureza a figuração da força que aquela detém, incapaz de ser controlada pelo ser humano, ainda que o desejasse. Assim se sublinham os poderes inqualificáveis e indomáveis da Mãe-Natureza, ao gosto dos românticos e ultra-românticos.

A exposição relativa à odisséia de Henrique autoriza a proposta de leitura de Helena Buescu (1990:156-157) que coloca a cura de Henrique na dependência directa do lugar, conferindo assim particular funcionalidade à paisagem. Na verdade, a investigadora propõe uma leitura centrada na oposição de espaços: Lisboa/Minho. Reconhece, porém, que o primeiro termo da oposição apenas surge implicitamente por via do sumário na narrativa, ocupando o segundo termo uma amplitude muito significativa, determinando o sentido do presente da acção. Já no século XVIII, obras europeias como *Werther*, de Goethe, tematizam a dicotomia cidade/campo, representando o idílio campestre a tentativa para o herói, que decide afastar-se da cidade, de reencontrar o descanso, a acalmia para uma situação emocional excitadíssima, por via da autenticidade desse espaço<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Para conhecer outras obras aconselha-se a leitura do artigo de Sven Halse (2008:383-411) «The literary idyll in German, England and Scandinavia 1770-1848». A tese de Licenciatura em Letras – Filologia Germânica, intitulada *Werther – seu tema fundamental, alguns reflexos na Morgadinha dos Canaviais*, da autoria de Horácio Hermínio da Gama, explora o aproveitamento desta temática na obra de Goethe e na obra de Júlio Dinis que constitui parte do título.



No momento em que Manuel Bernardes se dirige a casa do herbanário, entrevê-o, qual Tíro, circunscrito pelo *topos* do *locus amoenus*, remetendo para uma passagem da autoria de Virgílio, citada a propósito das origens do tópico e do motivo em estudo. Reveste-se o *topos* de uma certa ironia trágica e de um simbolismo que o conselheiro não destrinça. O ambiente idílico do herbanário não é compreendido pelo político, sobretudo quando se trata de disputar à «boca das urnas» a continuidade do seu cargo político. A relação particular de íntima dependência que se estabelece entre o antigo amigo e aquele lugar, aquelas árvores, nada representam para este homem que já se esqueceu, por força das circunstâncias, de que também ele, noutros tempos, discernia os sinais que a todo o momento a natureza lhe dirigia. Assim, este *topos* reveste-se de uma dupla significação: símbolo de afastamento e proximidade, dependendo da óptica que se adoptar para a sua interpretação. Recorra-se ao texto em que se inscreve: «Cedo chegou à vista do herbanário, que dera audiência “sub tegmine fagi”. Estava sentado à borda de um tanque, a que uma dessas árvores dava sombra» (Dinis, 1999:216).

Na obra em causa, reveste-se de especial interesse a passagem que traduz o dramatismo que vive Vicente ao contemplar a destruição da sua existência, na demolição da casa que o viu nascer e crescer e das suas fiéis amigas – as árvores.

É na obra poética «O carvalho da floresta», de Júlio Dinis, que se revela pela primeira vez o grande paisagista que viria a destacar-se no romance campesino. Lembre-se esse poema (Dinis, s/d.:184-185):

Havia na floresta um roble cheio de anos,  
Vestido de hera anciã, decano entre os decanos  
Dos bosques do arredor. Raízes colossais  
Prendiam-no à terra; ao ar descomunais  
Os braços elevava, e ao vê-lo assim dir-se-ia  
Que aos outros vegetais as bênçãos estendia.  
[...] A coma erguida ao céu,

De longe se mostrava envolta inda em véu

De névoas da distância [...].

Cada uma das árvores do tio Vicente encerra uma valência simbólica particular, congregando, no seu todo, a da destruição de uma vida – a do herbanário. É de longe que ele assiste ao desmoronar da sua casa e à aniquilação das suas árvores. Maria Aparecida Santilli (1967:140-141) confere-lhe ainda uma dimensão trágica, porquanto o considera atingido na sua «tranquila propriedade campestre» pela «marcha inexorável do processo histórico-social», prefigurando o *fatum* da tragédia clássica, que destrói o único espaço em que poderia viver. Daí resulta a «auto-aniquilação», pela entrega passiva à espera da chegada da morte que finalmente cortará o último elo de ligação à terra e consequentemente à vida.

A valência simbólica de cada árvore correlaciona-se com o processo de «autonomização» dos elementos naturais concebido por Helena Buescu. Nas suas palavras pode ler-se: «Trata-se de um processo pelo qual o elemento natural [...] é por assim dizer “autonomizado” e se apresenta perante o sujeito perceptivo (personagem e/ou narrador) com uma carga semântica qualitativamente marcada e distinta» (1990:108). Para que este processo aconteça são necessárias duas condições: a «actividade de selecção» que se articula com a de um «investimento». Este último possibilita a apreensão do elemento enquanto portador de uma componente simbólica. Esta perspectiva é interessante, porém deveria ter em conta não apenas a percepção dessa dimensão no contexto intratextual, mas entendê-lo como possível extratextualmente, fora do universo narrativo. Além disso, afigura-se ainda a capacidade de o investimento se processar relativamente a um conjunto de elementos naturais, não se avaliando cada um deles apenas isoladamente. Bastará tomar como exemplo quer a Herdade de Tomé, quer o Solar dos fidalgos da Casa Mourisca, para provar o que ficou dito.

Maria Livia Diana de Araújo Marchon (1980:150) não detectou nesta passagem qualquer dimensão simbólica, antes a interpretou como uma descrição que, pese embora o facto de parecer acarretar uma pausa na história, efectivamente não a impõe, pois permanece «dentro do tempo diegético», podendo corresponder à descrição feita por um «viajante hipotético que a observasse».

Uma pesquisa no *Dicionário de Símbolos* revela que a árvore simboliza a vida em perpétua evolução e em ascensão para o céu, evocando assim todo o simbolismo da verticalidade. Ao reflectir-se sobre a vida da árvore, imaginam-se imediatamente as fases da sua evolução, desde a sua fragilidade de planta à sua imponência quando atinge o máximo vigor com um tronco forte, os seus ramos e folhas, eventualmente frutos, e o seu crescimento natural que a impele em direcção ao céu. Por outro lado, à morte de uma árvore sucede naturalmente a sua regeneração. A não ser que aconteça como na obra em análise, cujo objectivo da destruição é efectivamente o extermínio. Este aniquilamento extingue as qualidades da árvore, designadamente a sua ascensão, a sua verticalidade e a sua regeneração, traduzindo-se única e exclusivamente na ideia de morte.

A simbologia particular de cada árvore abatida alargará os conhecimentos, e as ilações que se retirarão desta inquisição serão certamente portentosas. A faia não foi investigada pelos autores do *Dicionário de Símbolos*, tal como os limoeiros, contrariamente ao que aconteceu com as restantes árvores, cuja simbologia se enunciará de seguida. Ainda assim, veja-se em que moldes se faz referência a esta árvore: «-Lá vai aquela faia! – dizia ele com intensa melancolia - pobre velha! Era à tua sombra que meu pai me ensinava a ler! Encostava-se àquele tronco, sobre a grossa raiz que ele tem à flor da terra, e pegando em mim ao colo, guiava-me nas primeiras lições! E viver eu para te ver cair» (Dinis, 1999:272).

A referência à faia associa-se a um tempo primordial – a infância. Tempo este em que a figura do pai afectuoso, encaminha o filho nas primeiras letras. A destruição da faia desmorona estas recordações felizes e instala uma ruptura desses laços afectivos guardados na memória à imagem da árvore.

O carvalho é evocado pelo herbanário na sua relação directa com a lembrança da mãe. Por esta razão, torna passível a leitura da sua simbologia associada à solidez e força, à longevidade mais espiritual do que material. O seu abate põe fim a estas noções e à capacidade de permanência dos mesmos naquele espaço e até metonimicamente naqueles que o permitiram, nomeadamente o conselheiro. As resistências que se sentiam para manter determinados valores deixam de existir com o derrube desta e das outras árvores: «- Agora é a tua vez, pobre carvalho!- dizia, algum tempo depois.- Muito queria minha mãe àquela árvore! Por suas mãos a plantou bem tenra. Nunca me sentei àquela sombra, que me não lembrasse da santa mulher! Parecia que eram vozes tuas, que ma recordavam, infeliz!

Bárbaros! Olha com que desamor a decepam! Perdoa-me, meu velho amigo, mas bem vês que te não posso valer (Dinis, 1999a:272).

Após o abate do carvalho efectua-se o da cerejeira, e com ela desaparecem as ideias de felicidade e de prosperidade da existência terrestre. Lembre-se que nesta obra morrerão em breve Vicente e Ermelinda: «-Ei-os agora contigo, cerdeira. Mal adivinhavas tu, quando o ano passado te enfeitavas com aquelas cerejas escarlates, que tanto cobiçavam as crianças, que pela última vez o fazias!.. Adeus, pobre amiga, adeus (Dinis, 1999a: 272).

Segue-se a demolição da nogueira, simbolizando a clarividência que igualmente se perde. O próximo sacrificado é o salgueiro. Conquanto esta árvore tenha uma dupla e antagónica simbologia- a de morte, por um lado, e a de imortalidade, por outro-, afigura-se o primeiro como o prevalente nesta passagem, porquanto é a morte, não só da árvore mas também de Vicente, que está em causa e a segunda é inevitavelmente consequência da primeira. A transcrição que de imediato se apresenta congrega as árvores que se analisaram anteriormente e outras cuja simbologia não é especificamente tratada: «E caíam uma após outra, todas as árvores do quintal, os limoeiros, as nogueiras, os salgueiros e toda a família vegetal do velho Vicente, que sentia ir-se-lhe com ela a alma. Memórias de infância, sonhos de juventude, e reminiscências de velho, como aves invisíveis, ocultas nas copas daquelas árvores, surgiam agora espavoridas e desnorteadas, a procurar o refúgio, que não encontravam fora dali» (Dinis, 1999a:272).

A união harmoniosa do velho com estas árvores é equacionada como se de uma relação familiar profunda se tratasse. Eis que o refúgio de toda a sua vida (infância, juventude e velhice) se eclipsa com o derrube das suas árvores. Trata-se de um homem em perfeita harmonia com a natureza, numa relação panteísta inabalável. A memória do velho Vicente desempenha um papel fundamental na construção de significado, ao nível da acção narrativa<sup>317</sup>.

O castanheiro é a última árvore a sofrer o impacto desta devastação. Esta é derrubada sem grande resistência, que o herbanário atribui à solidão a que se vê destinada pelo desaparecimento das suas companheiras. A investigação, feita a propósito da simbologia desta árvore, revelou a providência como característica inerente. Na verdade, o velho herbanário incautamente abriu mão da providência, a favor da confiança que depositara em Manuel Berardo. À semelhança do que acontece com esta árvore, abatida

---

<sup>317</sup> Mckusick (2005:425-426) reflectiu singularmente sobre o papel da memória na «construction of meaning», pelo que se recomenda vivamente a leitura das suas reflexões.

insensivelmente por aqueles que com ela não sabem ou podem comunicar, Vicente será arrasado por causa de Manuel Bernardo, incapaz de cumprir a promessa que levava o herbanário a aceitar a expropriação<sup>318</sup>, exigindo pouco em troca, que será o responsável insensível pelo corte com o que liga Vicente à vida, com as suas raízes que o prendem à terra: «-Também o castanheiro! Já era árvore quando eu nasci! Como eles se encarniçam contra ele! Mas não te parece, Augusto, que não sofre muito o castanheiro?.. Sabes? É que ele já não agradecerá a vida, porque tinha de viver assim desamparado dos seus companheiros, que vê caídos ao lado dele... É como eu (Dinis, 1999a:273).

Com efeito, o velho identifica-se com esta árvore que acabou de cair, incapaz de prescindir da companhia das suas amigas. Do mesmo modo, o herbanário não resistirá muito tempo a este massacre. Manuel Berardo soube outrora harmonizar-se com o espaço aldeão, comunicar com a natureza, mas perdeu essa capacidade, talvez pelo afastamento a que o obrigam os seus afazeres políticos na capital. Não foi capaz de distinguir as árvores, nem sequer de se lembrar da faia que salvara na sua infância. Nesta sequência, registe-se a opinião de Helena Buescu (1990:119), ao assinalar o arrancar das árvores identificando esta acção como símbolo da destruição de uma «consciência rigorosa e honesta, que o conselheiro não possui já com toda a exactidão».

As considerações apresentadas estarão hipoteticamente na base do comentário de Maria Lúcia Diana de Araújo Marchon (1980:98): «As árvores de Vicente, derrubadas sem piedade, tornam-se símbolo dos ideais políticos esmagados». Os ideais a que se refere são aqueles que nortearam a luta dos liberais e em defesa dos quais muitos deles pereceram.

Irwin Stern (1972:159), ao examinar os temas literários dos romances de Júlio Dinis, concebe o tema da natureza na qualidade de tributo a Victor Hugo, determinando a opinião panteística e ultra-romântica que se evidencia na produção romanesca dinisiana. Ao afirmar que «A natureza, como tema dos romances, é uma força consoladora e íntima, com a qual as personagens se identificam», o crítico sublinha a ligação profunda criada entre estas duas entidades integradoras do universo ficcional dinisiano.

Deixe-se por agora a situação de Vicente e aborde-se uma outra que atinge com a desgraça Canada e parte da população que estimava Ermelinda. Na hora a que deveriam ter

---

<sup>318</sup> É a propósito desta e de outras questões do domínio forense que Ary dos Santos (1948) discorre no seu trabalho, encontrando-se ali diversas informações importantes. Ainda assim, parece excessivo o zelo com que defende a gente forense, bem como pouco justo e equilibrado nos juízos que tece sobre Júlio Dinis e a sua obra.

lugar as exéquias de Ermelinda, a natureza prenuncia, através de indícios reveladores, o que em breve se irá passar naquele lugar, destinado ao descanso final, daqueles que não têm já lugar entre os vivos:

A tarde tinha um destes aspectos ameaçadores, que deixam pressentir a tempestade; destas serenidades insidiosas, interrompidas, de quando em quando, por uma súbita viração, que faz revoltear na estrada as folhas secas, como em espirais fantásticas. O céu pintara-se do colorido melancólico e triste, que em alguns quadros de Anunciação tão fielmente se vê reproduzido. Estava quase todo coberto; só muito para o ocidente uma estreita zona se conservava limpa de nuvens; mas nela mesma o azul recebia, do contraste das cores vizinhas, um cambiante quase esverdeado. As nuvens inferiores, acima das quais passavam os raios do sol, tinham o aspecto roxo lívido, que o avizinhar da noite ia tornando mais carregado; no mais alto da abóbada, as superiores, iluminadas ainda, apresentavam reflexos amarelados que cada vez se afogueavam mais.

Para o oriente haviam-se fundido os nimbos em uma massa única, uniforme, cerrada, como uma abóbada metálica, cujo livor imitava. De quando em quando cruzava os ares uma ave de voo rápido, soltando pios angustiosos (Dinis, 1999a:318).

A composição desta paisagem organiza-se em torno de vários eixos, se bem que seja apenas o «céu» que detém a atenção do narrador. A descrição do firmamento, extremamente pictórica, elabora-se num plano horizontal desde o ocidente, que por sua vez é subdividido no plano inferior e superior, até ao oriente. O contraste de cores resulta de uma fracção diminuta do céu que se encontra limpa de nuvens, por oposição ao restante firmamento em que as nuvens se vão revestindo de vários tons, desde o amarelo, ao esverdeado, ao roxo e ao vermelho.

Assim, a mancha pitoresca contribui para o sentido do texto, que se estrutura em torno de campos lexicais, em remissão para o desconhecimento de um perigo latente («ameaçadoras», «pressentir», «insidiosas», «fantásticas»), com a ideia de mudança

iminente («súbitas», «interrompidas», «revoltear») e com os efeitos resultantes da conjugação das duas noções prévias («melancólico e triste», «angustiosos»). Para o incremento da teia de significados e sentidos patentes no texto colaboram múltiplos factores. Em primeiro lugar, as múltiplas referências ao colorido do ambiente circunstante («roxo lívido», «iluminadas apresentavam reflexos amarelos», «o azul recebera [...] um cambiante quase esverdeado», «pintara-se do colorido», «mais carregado», «afogueavam mais», «livor»), cujos sentidos se avolumam por força dos valores conotativos que adquirem. Com o mesmo fito surgem o som agoirente que ressoa no ar («pios angustiosos») e o movimento que a ave traça no céu («voo rápido») e ainda a noção de espessura das nuvens, reforçada pela tripla adjectivação, «única, uniforme, cerrada». As personagens encontrar-se-ão aprisionados, sem possibilidade de escapatória pela acção intempestiva de uma multidão, que acabará apaziguada de forma tão súbita quanto a que a fez insurgir-se e levar a cabo uma acção irreflectida. Emerge neste texto um dos temas queridos à escrita realista: a incapacidade de controlo das multidões, que tinha sido timidamente afluído na obra de Rodrigo Paganino e de Herculano e que foi explorada na secção destinada aos palimpsestos do *locus amoenus* dinisiano. Agora a turba ganha uma identidade própria, muitas das vezes irracional e até animalesca, diversa da de cada um dos elementos que a constitui. A existência de dois possíveis sentidos de caminhada para a multidão- um para a anarquia e o caos, o outro para o domínio por força de um líder carismático que a subjuga e a utiliza para fins políticos – é detectada por Richard Lehan (2005:81-82).

A manipulação da multidão furiosa e ameaçadora dinisina exerce-se ora por via de interesses políticos, ora por via de fanatismos religiosos exacerbados. A serenidade insidiosa, dolosa, oculta ainda a tempestade que em pouco tempo tomará conta deste espaço, quando for invadido pela população, vinda da taberna do Canada, com intenções de, nem que para tal recorra à violência, enterrar a criança na igreja. A consulta do *Dicionário de Símbolos* sustenta esta leitura, quando refere a tempestade como prelúdio de uma revelação, que coincidirá com a invasão do cemitério pela população. A referência ao colorido próprio dos quadros de Anunciação evoca a cor plúmbea de que se revestem, na maioria, as pinturas inspiradas por este tema bíblico. As nuvens, que se começam a adensar sobre o cemitério e o espaço envolvente, reflectem os conflitos iminentes. Atesta-se este alvitre com o testemunho de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982), que entendem que

a nuvem oculta uma manifestação, por um lado, e é dotada de essência fecundadora, por outro. A acção que ali ocorrerá constituirá o fermento de diversas metamorfoses que terão lugar na aldeia dali em diante até ao *terminus* da obra.

Simbólica é igualmente a visão que Henrique de Souselas tem, enquanto observa a paisagem facultada pela janela do quarto, que lhe foi destinado em Alvapenha. Num primeiro momento, é a paisagem real, num contexto ficcional, que a personagem observa; ao passo que num segundo momento o que contempla é já fruto da sua interioridade projectada sobre o exterior. É lícito entender esse espaço como uma criação da mente da personagem, que encara o presente como espaço que contém um passado e encerra uma antecipação do futuro, ainda que concebido pela sua capacidade imaginativa. Ricardo Gullón (1980:24) sintetiza magistralmente esta questão num juízo tecido relativamente a este assunto:

O espaço actual contém um passado, como presente operante e não só recordável, e o futuro que se incorpora no hoje como antecipação imaginativa, como parte da realidade.

As personagens novelescas projectam as suas fantasias sobre o que os rodeia, mas o que os rodeia determina o carácter e a orientação das suas divagações. A personagem translada-se de um a outro âmbito e muda de carácter, de modo de ser.

No final da obra, as palavras das personagens encarregar-se-ão de reforçar os argumentos desta tese: «-Dou pelo seu diagnóstico, prima, e até pelo tratamento que me aconselhou em tempo; falou-me na vida campestre, no interesse pelos negócios locais e sobretudo em uma paixão sincera. Ah! E experimentou a receita? – Experimentei e curei-me» (Dinis, 1999:350).

Obviamente, o espaço que rodeia Henrique fomenta, e determina, em certa medida, a sua fantasia, abrindo caminho à transladação para um espaço que viabilize os seus desejos. As palavras de Ricardo Gullón (1980:24) ecoam justamente esta capacidade das personagens criarem um espaço de contornos simbólicos e esclarecedores no que



concerne à sua índole: «el espacio lo crea el personaje. [...] esa creación revela su carácter y es un modo de figuración simbólica».

Ponderando as considerações apresentadas, leia-se agora a passagem que as consubstancia:

Estava Henrique à janela do quarto que habitava em Alvapenha. Sabe-se já que se gozava ali um panorama extenso e ameníssimo. A tarde parecia de primavera. Henrique corria com prazer a vista pelos diferentes lugares da quinta de Alvapenha, com as suas noras e medas, colmeias, eiras, cabanas e sebes. Era uma verdadeira quinta rural, ressentindo-se um pouco de ser a proprietária dela uma senhora velha, e com pouca actividade para tratar de lavouras.

Pouco a pouco deixara Henrique de Souselas de ver a quinta como ela era.

Principiara a visão interior.

As árvores copavam-se de folhagem; messes aloiradas ondulavam nos campos; numerosos rebanhos cobriam os lameiros extensos; atulhavam-se de cereais os celeiros; alastrava-se de grão o chão das eiras; gemiam as noras e os lagares; soltavam-se às presas os diques, e uma verdadeira rede líquida envolvia em suas malhas a vegetação dos campos; alvejavam as camisas dos ceifadores e ecoavam nos montes e arvoredos as cantilenas aldeãs; e os mais característicos e poéticos episódios da vida agrícola desenrolavam-se aos sentidos, deleitosamente alucinados, do sobrinho de D. Doroteia; era uma perfeita geórgica! E ele a dirigir todos os trabalhos, a regular o serviço; verdadeiro patriarca ao modo antigo; e ao seu lado, e em toda a parte, à sombra de uma árvore, à borda do tanque, debruçada no muro, por entre os silvados das sebes vivas, uma figura suave, casta, adorável... a figura de Cristina (Dinis, 1999a:343)!

De novo, a personagem, que vê a paisagem e a submete à sua perspectiva, se encontra localizada, de acordo com a teoria definida por Philippe Hamon, «à janela». É justamente esta posição privilegiada que permite abarcar um «panorama extenso e ameníssimo». Através do olhar da personagem, o leitor acede aos «lugares da quinta, enumerados cumulativamente: «noras», «medas», «colmeias», «eiras», «cabanas» e «sebes». Todos estes lugares conferem à narrativa um «efeito de real», porquanto são passíveis de transportarem o leitor para um mundo verosímil, remetendo implicitamente para um conjunto de actividades próprias do espaço campestre e que exigem o esforço e o trabalho desenvolvidos pelos agricultores: a rega, as colheitas, a malha e seca dos cereais, a apicultura, o armazenamento das colheitas, etc. Daí que de imediato ressalte a ruralidade natural do espaço. Porém, o que seria expectável, ou seja, a existência de múltiplas actividades agrícolas, não é observável e a justificação para tal fenómeno reside na idade avançada da proprietária e na indolência que condiz à sua condição de idosa. Mas, qual a necessidade de reflectir sobre este problema? A réplica ocorre à mente do leitor: a activação da quinta dependerá de alguém jovem e dinâmico. A visão de Henrique encarregar-se-á de mostrar a figura que encaixa na moldura destes requisitos: o próprio Henrique, é evidente. É que a sua visão opõe-se rigorosamente em toda a sua amplitude e extensão à inércia, à falta de empreendedorismo caracterizadora da propriedade em causa, que embora dotada de todos os recursos não possui quem os revitalize. Que a visão corresponde a um constructo imaginário não restam dúvidas, mas que constitui um motor de acção no desenvolvimento da narrativa, é também uma certeza.

A vitalidade estende-se pelo espaço, manifestando-se na flora («árvores», «vegetação»), na fauna («rebanhos»), nas actividades agrícolas, através do movimento das noras e dos lagares, com vista ao regadio. A estas alia-se de forma pacífica, em perfeita harmonia, a actividade humana no processo de colheita dos bens que o campo oferece e no trabalho que despendem acompanhados de cor («alvejam as camisas») e do canto («cantilenas aldeãs»). Os hábitos rurais transferem-se assim para o texto, conferindo-lhe toda a vivacidade que «alucina» os sentidos. Na memória do leitor assoma o poema de Garrett «Os cinco sentidos», com o qual se poderiam estabelecer relações de sentido interessantes, mas que não constituem propósito deste trabalho.

Trata-se de uma passagem de extrema amplitude e de profunda significação. Por um lado, simboliza, ao nível psicológico, a mudança de comportamento, de atitude, de

sentir de Henrique, o alcançar de um estádio que outorga a sua preparação, finalmente, para uma alteração do seu modo de vida, muito díspar do homem civilizado que ali chegara meses antes<sup>319</sup>; por outro lado, simboliza, ao nível social, a disposição de Henrique para se tornar num homem activo, diligente, empreendedor, na companhia daquela que escolheu para o completar – Cristina; por fim, configura a antecipação de uma união, cuja concretização parece estar destinada a acontecer, para que os reflexos dessa aliança se façam sentir nos outros dois níveis.

As passagens analisadas, entre outras, foram tidas em conta por Lucília Lobo (1946:97), levando-a a assegurar que:

Não há neste romance qualquer figura aldeã que tenha um papel principal no desenrolar da intriga, no entanto, o sentimento da natureza brota claro, tão espontâneo, tão puro, que não podemos deixar de o enfileirar ao lado de “As Pupilas” na designação de romance campesino. É sempre o mesmo amor pela terra, pelas árvores, pelos céus mais puros, numa palavra pelo viver tranquilo da aldeia que invade tudo e fez de Júlio Dinis o inspirado cantor da natureza e o romancista da aldeia portuguesa.

Idêntica experiência de leitura suscitou, em contrapartida, reflexões díspares a Helena Buescu (1990:231-233). O presente excerto levou-a a admitir a existência de «temporalidade» nesta descrição o que contraria teses como a de Gérard Genette<sup>320</sup>, já anteriormente expostas, que reclamam a ausência de temporalidade à descrição, reconhecendo-a como uma pausa. O «desdobramento temporal da actividade perceptiva» é um dos argumentos apresentados pela estudiosa, para demonstrar o seu ponto de vista. A transformação, segundo ela, opera-se no processo de percepção. De uma «percepção exterior» – correspondente ao presente de Alvapenha- passa-se para uma «percepção

---

<sup>319</sup> Recorde-se o que a este propósito declara João Luso (1940:252): «Em Henrique de Souza, Júlio Dinis se representa no tipo do cidadão recalcado, lisboeta de estilo, que procura o campo para retemperar o corpo e ânimo aluídos pela vida urbana: “a vida das cidades gera esses tipos, como gera as físicas”».

<sup>320</sup> Para Gérard Genette (1969:57), «En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle». Porém, mais tarde, em *Figures III*, esta posição surge reformulada, porquanto se admite que a descrição se temporaliza, quando uma personagem a assume; já se a descrição for devida ao narrador, é considerada «extratemporal» (1972:135).

interior» - a que integra Alvapenha no futuro. A percepção do mundo não se limita ao presente, antes se efectiva numa espiral temporal que integra passado, presente e futuro, corroborando a opinião já explanada de outros estudiosos em relação a outras obras.

Atente-se ainda no estudo dedicado a este excerto por Maria Livia Diana de Araújo Marchon (1980:111). Em relação ao fragmento, integra-o na análise das prolepses: «O simples pensamento de uma personagem pode tornar-se mais tarde realidade; a “visão” de Henrique, no capítulo XXVII, vê-se comprovada pelo relato rápido da “conclusão”».

Configura-se também na obra *As Pupilas do Senhor Reitor* a dimensão simbólica do espaço a que subjaz o *locus amoenus*. Atente-se na obra e detectar-se-á um *locus amoenus* subjacente com alguns traços invulgares, porquanto de algum modo estabelece um contraste entre a diligência incansável de João Semana<sup>321</sup>, para assegurar os cuidados médicos aos seus pacientes, bem como o movimento humano nas cozinhas dos lavradores, e uma natureza que reflecte um momento de sossego, de inactividade e de repouso. Observe-se, pois, o excerto:

Era meio-dia, um meio-dia de verão, ardente, asfixiante, calcinador, a hora, em que tudo repousa, em que as aves se escondem na folhagem, as plantas inclinam as sumidades, desfalecidas de seiva, e os ribeiros quase nem murmuram, de débeis e de exaustos que vão.

Nem uma ténue viração fazia sussurrar as alamedas e os souts nos vales ou os pinheirais dos montes.

Apenas pelas sarças volteavam, como em danças caprichosas, enxames de insectos alados, sendo o seu zumbido importuno, ou o cantar longínquo dos galos, os únicos sons a interromperem o silêncio daquela hora.

---

<sup>321</sup> Alguns estudiosos (Neto, 1940; Navarro, 1999:368-375) dedicaram a esta figura de Júlio Dinis os seus estudos ou parte deles. Aníbal Rego Vilas-Boas Neto reflecte sobre a dimensão real de «João Semana», colocando lado a lado as qualidades inigualáveis e os «pecadinhos». O retrato físico inspirou quer o pintor Roque Gameiro quer diversos cineastas (Navarro, 1999). A perspectiva dos dois estudiosos difere, obviamente. No primeiro, destaca-se a necessidade de conciliar as virtudes de João Semana e o interesse de Daniel pela medicina moderna, pelos progressos, pelo conhecimento que permite à medicina avançar. Já a perspectiva de Rita Navarro se centra nas diferenças entre os dois facultativos numa outra perspectiva. A índole moral intocável e o anticlericalismo da personagem são dois aspectos sublinhados pela estudiosa. João Luso (1940:230-232) também lhes dedica algumas reflexões, advogando que Júlio Dinis defenderia a conciliação das duas formas de exercer medicina.

Os caminhos e os campos estavam desertos; povoadas e fumegantes as cozinhas, onde a família do lavrador se reúne para a refeição principal do dia (Dinis, 1999b:93).

A hora do dia escolhida é o «meio-dia» e a estação do ano o «verão». Por isso mesmo, no pico do sol se conjuga uma atmosfera «ardente», «asfixiante» e «calcinador[a]». As aves, as plantas, os ribeiros e a «viração» adaptam-se a estas condições, diminuindo ou cessando a sua actividade, protegendo-se assim deste clima adverso. O silêncio apodera-se deste espaço e afecta as alamedas, os soutos, os vales e os «pinheirais dos montes». Não é já o silêncio como ausência de resposta de uma Natureza imensa procurada como consolação para angústias e anseios de personagens solitárias (Graeber, 2008:99), mas antes um silêncio conveniente, oportuno e até certo ponto espontâneo, porque concorde com os ritmos do viver campestre. Há afinal quem ainda, com certa obstinação, resista a estas rotinas naturais: os insectos, que zunem nas «sarças» e os galos que não deixam de cantar. Estes são apontados como transgressores aos ritmos da actividade agrícola, o que parece provocar enfado no narrador, manifesto designadamente no adjectivo «importuno». O ritmo binário aliado à antítese quiástica (ainda que a elipse não permita a repetição da forma verbal «estavam», facilmente se deduz) traduz as duas rotinas paralelas: a ausência de movimento na natureza («Os caminhos e os campos estavam desertos») e a azáfama que se vive nas cozinhas à hora do almoço («povoadas e fumegantes as cozinhas»).

É tempo de sublinhar os matizes inovadores do *topos* latino nesta obra dinisiana. Na verdade, a luminosidade que, por norma, identifica o motivo é neste excerto relegada, ou melhor reduzida. É exactamente no momento em que a terra deixa de ser iluminada pela claridade do sol, ou dela poucos vestígios permanecem, que se abre caminho ao motivo em estudo e que ocupará alguns parágrafos do cap. XXXII:

Cerrava-se a noite. Havia muito tempo que o toque das Avé-marias tinha ido perder-se nas mais distantes serras, que limitavam o horizonte. O fumo das choças e das herdades difundira-se sobre a aldeia. O zumbido dos ralos, essa incómoda sinfonia, com que rompem no estio as harmonias do crepúsculo era atordoador.

Principiavam a cintilar as estrelas no céu; apenas, para o ocidente, uma estreita faixa luminosa restava ainda do dia que fenecera.

[...]

De dia esta era uma fonte muito procurada em virtude da excelência das águas, gabadas de tempos imemoriais pelos clínicos da localidade, quase como milagrosas em infinitos casos de doenças, não obstante a quase absoluta carência de princípios medicinais não justificar a nomeada.

Depois das trindades, porém, o solitário e sombrio do lugar afugentava a gente supersticiosa do campo.

[...]

Imagine-se uma boca de mina, aberta na base de pequeno outeiro, que, todo assombrado de pinheirais, se prolongava a distância, na direcção do norte da aldeia; uma telha, meia quebrada, servindo de bica; e, a receber o abundante e inesgotável jorro de água límpida, a bacia natural, por ele mesmo cavada, e onde à vontade vegetavam os agriões, ávidos de humidade.

Do pinhal sobranceiro descia-se à fonte por alguns degraus grosseiramente abertos, havia muito tempo, no terreno saibroso do outeiro, e aperfeiçoados pelo trilho quotidiano dos que se serviam dos atalhos do monte com o fim de encurtar distâncias dali a diversos pontos da aldeia.

Ao lado, e separado alguns passos da fonte, abria-se um desses enormes barrancos, rasgados pelas torrentes dos sucessivos invernos e cuja entrada quase disfarçavam os troncos robustos dos fetos, e das giestas que, crescendo livremente, haviam atingido proporções quase tropicais.

Quando Clara chegou à fonte não havia ninguém (Dinis, 1999b:191-192).

O vocabulário desta passagem remete para a ideia de clausura, de fechamento progressivo («cerrava-se»), impedindo, pelo menos aparentemente, a fuga das personagens. O toque das «Avé-marias» localiza a acção num momento avançado do dia, em que a luminosidade se vai extinguindo («estreita faixa luminosa») para ser substituída pela «noite», portanto no fim da tarde. Conjugam-se com este momento do dia a noção de profundidade, denotada pela referência às serras «distantes», delimitadoras da linha do «horizonte», que curiosamente encerra a ideia de imensidão. Adequam-se ainda ao momento do dia os movimentos dos seres humanos, que recolhem às suas habitações. Este recolhimento traduz-se numa imagem de evidentes reminiscências virgilianas: «o fumo das choças e das herdades difundira-se em torno da aldeia». Resta uma nota dissonante, o «zumbido» «atordoador» dos ralos, que perturba a harmonia crepuscular.

As primeiras estrelas cintilam no céu a Ocidente. Emoldurada a acção por este quadro genérico, a atenção do narrador detém-se num aspecto primordial e cuja função ultrapassa largamente o enquadramento da acção: a fonte. É neste lugar que Clara e Daniel se encontrarão, expondo-se inadvertidamente à maledicência popular. A caracterização da fonte estrutura-se em torno de um eixo dicotómico: dia/noite. Durante o dia a afluência à fonte justifica-se pela fama das suas águas, que é consensual para os «clínicos» da região, ainda que não haja evidência científica que fundamente tal reputação. O interesse pelas ciências mostra-se assim de forma indirecta. Obviamente a opinião dos «clínicos» dá força à posição popular, desde logo mais permeável aos argumentos de autoridade. Para esta ideia contribui incondicionalmente a classificação da gente do campo como «supersticiosa». Ora a superstição condiciona a visão do povo e impede-o de se aproximar da fonte pelo facto de se tornar um lugar «solitário e sombrio» e, portanto, assustador, para a população menos esclarecida. Registe-se, porém, que Clara não se inscreve na fracção de população que teme o lugar; pelo contrário, escolhe justamente o anoitecer para ir à fonte buscar água e descontraidamente cantar, enquanto se dedica a esta actividade vulgar entre a população campesina.

O momento do dia fomenta, pois, a imaginação popular e, talvez por isso, o narrador convida o leitor a activar a sua capacidade imaginativa («imagine-se»). Esta proposta reveste-se de alguma ambiguidade. A priori lança dúvidas sobre a verosimilhança da informação descritiva, contudo é a porta aberta para o leitor criar na sua mente uma

imagem possível, logo verosímil, do espaço onde a acção se desenrolará a partir daquele momento, em ampla conexão com ela, contribuindo para aprofundar os seus sentidos implícitos.

O acesso à mina faz-se por meio de degraus, o que a coloca num plano inferior, obrigando os que ali se dirigem por «atalhos» a uma descida necessária para recolherem a água e encurtarem caminho. De igual modo, Clara e Daniel estão em vias de se meterem por atalhos- e já se sabe «Quem se mete em atalhos, mete-se em trabalhos» - pois naquela noite alguém visa encurtar distâncias de outra natureza, já se vê.

A falta de luz que envolve o lugar agradável, que em breve será alvo de descrição, é propícia à acção que Daniel deseja ocultar. Recorde-se ainda a tónica dissonante que cinge o lugar, o «zumbido dos ralos», adjectivado como «incómodo», como projecção do encontro que irá decorrer e que está em dissonância com a fidelidade fraterna que Daniel deve a Pedro e, portanto, com a idoneidade moral de Clara e Daniel.

Ressalte-se ainda a pincelada romântica que afasta do referido lugar os supersticiosos, deixando-o assim acessível, de forma exclusiva, a Clara e Daniel. A própria disposição da vegetação, que cresce densamente e com proporções pouco comuns, se conjuga para o aparente isolamento, também ele romântico, daquelas duas personagens. Frise-se que os traços que integram o *locus amoenus*, e que antes não lhe estavam associados, lhe conferem a dimensão simbólica no presente excerto, desvelando as ameaças que começam a pender sobre o casamento de Clara e Pedro.

Na abertura da última obra escrita por Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, o *locus amoenus* não surge de imediato. Depois de uma breve incursão histórica, referente à presença dos mouros no espaço geográfico português, descreve-se um solar que, na sequência do que ficara dito, legitima a interpretação de que existe de algum modo uma relação entre a civilização mourisca e as características do solar. De outro modo, projecta este solar para um tempo e espaço *sine tempore* e *sine loco*, distante do presente ficcional. A probabilidade de evidenciar, desta forma, uma atitude passadista e a incapacidade de adaptação dos habitantes daquele espaço ao tempo em que vivem não deve ser desconsiderada. A descrição que dele se faz revela ainda a conexão óbvia com o romantismo. Trata-se de um *locus horrendus* que, expeditamente, metonimicamente, numa relação de contiguidade, se identifica com o estado da família que habita o espaço. Após



uma apresentação genérica do solar, mencionando as torres, as ameias e os muros, o narrador, com a sua paleta, pinta o seguinte quadro:

Diga-se porém a verdade; fossem quais fossem os defeitos da arquitectura, as incongruências e absurdos daquela fábrica grandiosa, quem, ao dobrar a última curva da estrada irregular por onde se vinha à aldeia, via surgir de repente do seio de um arvoredor secular aquele vulto escuro e sombrio, contrastando com os brancos e risinhos casais disseminados por entre a verdura das colinas próximas, mal podia reter uma exclamação de surpresa e involuntariamente parava a contemplá-lo.

Ou o sol no poente lhe dourasse a fachada de granito, ou as ameias, que o coroavam, se desenhavam como negra dentadura no céu azul, alumado pela claridade matinal, era sempre melancólico e triste o aspecto daquela residência, sempre majestoso e severo.

Reparando mais atentamente, outros motivos concorriam ainda para fortalecer esta primeira impressão. O tempo não se limitara a colorir o velho solar com as tintas negras da sua palheta; derrocara-lhe aqui e além uma ameia ou um balaústre do eirado, mutilara-lhe a cruz da capela, desconjuntara-lhe a cantaria em extensos lanços de muro, abrindo-lhe interstícios, donde irrompia uma inútil vegetação parasita: e esta permanência de estragos, traindo a incúria ou a insuficiência de meios do proprietário actual, iniciava no espírito do observador uma série de melancólicas reflexões.

E se o movesse a curiosidade a indagar na vizinhança informações sobre a família que ali habitava, obtê-las-ia próprias a corroborar-lhe os seus primeiros e espontâneos juízos (Dinis, 1999d:6-7).

O narrador sente necessidade de assegurar o valor de verdade do seu discurso. O edifício destaca-se na paisagem envolvente pela sua grandiosidade, independentemente das particularidades de que se reveste. São expressões como «fábrica grandiosa», um «vulto escuro e sombrio» que emprestam ao discurso as características dominantes do edifício. O

contraste que inaugura com os casais «brancos e risonhos» é motivo para produzir espanto e obrigar à sua contemplação, impondo-se de certo modo à vontade do observador. A forma imponente e contrastante com que emerge no espaço vincula o observador e implica o leitor na busca de sentidos mais profundos, que escapam aos mais desatentos. Este edifício acompanhará o evoluir da acção e tornar-se-á evidência, através das modificações visíveis, desse evoluir.

Porém, o fluir do tempo nos seus ciclos naturais não influi na imagem do solar. A estrutura binária, que descreve o passar do tempo (dia/noite), de forma opositiva expande-se no final, em correspondência nítida com uma repetição quer na forma rítmica, quer no conteúdo, marcada pelos adjectivos ligados pela conjunção copulativa, «melancólico e triste» e «majestoso e severo». É sobretudo o advérbio «sempre» que prolonga os efeitos desse fluir temporal por um tempo interminável.

O tempo é ainda responsabilizado por outros fenómenos que se manifestam em acções apresentadas através de um processo cumulativo, expandido na adição de complementos variados de extensão também variável: «não se limitara», «derrocara-lhe», «mutilara-lhe», «desconjuntara-lhe». Cada forma verbal acrescenta à anterior uma intensidade e grau de destruição maior e cria através da aliteração das desinências uma cadência rítmica e melódica notável, assumindo-se como a base da arquitectura musical da passagem. Acresce ainda o facto de estas formas verbais auxiliarem o leitor a convocar de imediato as imagens de sucessão das acções e a conferir-lhe uma sensação de destruição viva, de degradação acelerada. Os resultados bem visíveis acusam incúria ou falta de recursos para serem sanados e desencadeiam a reflexão que é «melancólic[a]» em qualquer um que detenha o olhar sobre a residência.

As ilações retiradas da observação poderão ser confirmadas com recurso ao inquérito junto da «vizinhança». A narração parece adquirir contornos de processo experimental. A hipótese surge sempre que alguém observa o edifício, para testar a validade do resultado recorre-se à experiência que consta, nada mais, nada menos, de um inquérito que viabiliza a hipótese formulada.

O narrador apoia-se em evidências para verificar a validade da hipótese. Os proprietários permitiram a hipoteca das propriedades, o abandono do cultivo dos campos e o consequente depauperamento de celeiros, currais e terras. Além disso, patenteia-se a

incapacidade de impedir que as edificações se tornem manifestas evidências da difícil situação financeira dos proprietários.

Inquestionável é, pois, a afinidade existente entre o solar e a família que nele habita. O primeiro representa simbolicamente o segundo; a ruína e degradação de um reverberam a ruína e degradação do outro. É curioso notar que a casa está rodeada de um bosque secular, convocando para a meditação. Este bosque é constituído por carvalhos e castanheiros, árvores seculares, que o convertem num espaço atemporal. Ali o tempo parece ter parado e evoca nas personagens (Jorge, Berta e D. Luís) e até no leitor o tempo da infância, o encantamento desse tempo, similar aos contos de fadas. De certo modo, este espaço cobre-se de uma aura de sacralidade, reconhecida pelos seres que nele se movem a descoberto ou às ocultas.

Outro tanto se pode acrescentar relativamente à representação simbólica da dimensão social de que se reveste este fragmento, aliás bem expresso nos dois parágrafos que lhe sucedem. A decadência social e económica desta família aristocrática repercute-se na imagem do solar, eventualmente magnífico noutros tempos, mas de cuja magnificência restam actualmente poucos vestígios.

A história daquela casa era a história sabida dos ricos fidalgos da província, que, orgulhosos e imprevidentes, deixaram, a pouco e pouco, embaraçar as propriedades com hipotecas e contratos ruinosos, desfalecer a cultura nos campos, empobrecer os celeiros, despovoar os currais, exaurir a seiva da terra, transformar longas várzeas em charnecas, e desmoronarem-se as paredes das residências e das granjas e os muros de circunscrição das quintas (Dinis, 1999d:7).

Saliente-se, mais uma vez, a acumulação das formas verbais «embaraçar, «desfalecer», «empobrecer», «despovoar», «exaurir», «transformar», «desmoronarem-se». O sentido das formas verbais preenche-se com os complementos necessários, favorecendo a exploração do seu valor melódico que se alia ao dinamismo cumulativo, de tendência impressionista<sup>322</sup>.

---

<sup>322</sup> Eça de Queirós explorará ao máximo esta capacidade do verbo, como demonstra Da Cal (1981:245).

Um pouco mais adiante instala-se o contraste entre o espaço descrito anteriormente e o que é dado a conhecer de seguida - a Herdade. Neste espaço reside o gérmen da preocupação, das reflexões que povoam o espírito de Jorge e disto dá conta o narrador. A atracção que a paisagem exerce sobre Jorge, o filho mais velho de D. Luís, aproxima-se daquela a que o viajante, cujo olhar fora inicialmente atraído para o solar, não se pode furtar:

O contraste entre a Herdade e o velho solar era perfeito.

Ela graciosa e alvejante, ele severo e sombrio; de um lado todos os sinais de actualidade, de vida, de trabalho, da indústria que tudo aproveita, que não dorme, que não descansa; a economia, a previdência, o futuro; do outro, o passado, a tradição estéril, o silêncio, a incúria, o desperdício, a ruína; a cada pedra que o tempo derrubava do palácio, correspondia uma que se assentava na Herdade para alicerces de novas construções; aqui desmoronava-se um pavilhão, ali levantava-se um celeiro, uma azenha, um lagar; aos velhos carvalhos, às heras vigorosas, aos aveludados musgos, aos líquenes multicolores, severas galas, com que se adornava a casa nobre, opunha a Herdade os pomares produtivos, as ondulantes searas, os prados verdes, as vinhas férteis e próximo de casa, os canteiros de rosas e balsaminas, onde volteavam incessantes as abelhas das colmeias vizinhas. Nas amplas cavaleriças do palácio, onde outrora relinchavam dúzias de cavalos das mais apuradas raças, ainda batiam com impaciência no lajedo dois velhos exemplares de bom sangue, cujo sacrifício a economia não exigira ainda; nas mais modestas cavaleriças do casal, duas éguas robustas, prontas para o serviço, e domáveis por uma criança, preparavam-se em fartas manjedouras para frequentes e longas excursões; e ao entardecer abriam-se os currais a numerosas cabeças de gado, cujos mugidos chegavam até o alto da Casa Mourisca, onde o velho fidalgo muitas vezes os escutava pensativo e melancólico.

Este contraste, que apontámos, era a circunstância que evocava no espírito de Jorge o espectro que o entristecia (Dinis, 1999d:17).

O solar encontra-se em perfeita dissintonia com a Herdade de Tomé. A perfeição dessa oposição manifesta-se ao nível conteudístico, mas também ao nível formal. A percepção dos contrastes faz-se pelo recurso à antítese, ao paralelismo e à simetria que, por sua vez, se patenteiam num ritmo melódico binário. A contraposição envolve ideias, sensações, aspectos físicos mas também espirituais, como virá a suceder marcadamente na prosa eciana. Através da disposição tipográfica, destacar-se-á a forma como a oposição de duas realidades, a do solar e a da herdade de Tomé, se desenvolve ao longo de um largo parágrafo:

O contraste entre a Herdade e o velho solar era perfeito.

Ela *graciosa* e alvejante

Ele *severo* e sombrio

Note-se a associação da dimensão concreta e da abstracta, prevalecendo a segunda sobre a primeira pela colocação mais próxima do adjectivo em relação ao nome.

De um lado todos os sinais de actualidade, de vida, de trabalho, de indústria

[Que tudo aproveita, que não dorme, que não descansa];

A economia, a previdência, o futuro

Do outro, o passado, a tradição estéril, o silêncio,

a incúria, o desperdício, a ruína.

Mantém-se a estrutura paralelística, se bem que não se revista da perfeição de simetria que se verificara antes, justificada pela superioridade da Herdade relativamente ao solar.

A cada pedra [que o tempo derrubava do palácio

Correspondia uma [que se assentava na Herdade

Retoma-se a simetria quase perfeita dos dois membros da frase que contribuem para marcar o ritmo binário que continuará a dominar o excerto, ainda que a simetria não

volte a ter a mesma perfeição. No entanto, mais uma vez em abono das qualidades da Herdade, a simetria permite distinguir os bens materiais que se acumulam como resultado do investimento e do trabalho que ditam o progresso da propriedade:

Aqui desmoronava-se um pavilhão

Ali levantava-se um celeiro, uma azenha, um lagar.

Não termina ainda esta arquitectura pensada com vista ao realce de uma realidade comparativamente a outra, resultando dali uma valorização acentuada:

Aos velhos carvalhos, às heras vigorosas, aos aveludados musgos, aos líquenes multicolores, severas galas [com que se adornava a casa nobre]

Opunha a Herdade os pomares produtivos, as ondulantes searas, os prados verdes, as vinhas férteis e próximo da casa, os canteiros de rosas e balsaminas, [onde volteavam incessantes as abelhas das colmeias vizinhas]

O paralelismo estrutural mantém-se e a cada elemento do solar opõe-se um elemento da Herdade. A contraposição dos adjectivos é notável, remetendo para significações concretas, adquirindo na sua maioria uma notação sensorial (cor, forma, textura, movimento). Assim prossegue a oposição que se manifesta também no porte dos equídeos:

Nas amplas cavaliariças [...] ainda batiam com impaciência no lajedo dois velhos exemplares de bom sangue<sup>323</sup>

Nas mais modestas cavaliariças do casal, duas éguas robustas, [...], preparavam-se em fartas manjedouras para frequentes e longas excursões

Assim se constrói o quadro idílico da Herdade, manifestamente associado a uma ideologia económica baseada no trabalho, por isso, impregnada implicitamente de uma forte dimensão social. Falta, porém, um elemento integrado como constituinte base do *locus amoenus* – a água; seja sob a forma de fonte ou riacho, ou ainda rio, ela não aparece

---

<sup>323</sup> Eça de Queirós recorrerá a duas éguas lazarentas que metonimicamente representam os seus proprietários num conto, «O Tesouro», bem conhecido da literatura portuguesa.

mencionada. A sua ausência configurará uma nova variante do *locus amoenus* que alia o lugar idílico à força revigorante do trabalho? Uma leitura mais atenta do terceiro capítulo fornece informação relevante, pela boca do proprietário da Herdade, para o seio desta discussão. A quinta possui água, proveniente de diversas fontes<sup>324</sup> e armazenada em tanques; no entanto, de longe, através da «teikoscopia» de Jorge, seria possível que não se conseguisse vislumbrá-las.

Ficou, portanto, provada a existência da dimensão simbólica na obra de Júlio Dinis. Com razão frisa Maria Aparecida Santilli (1979:149) a interdependência da dimensão social e simbólica, sublinhando a importância do símbolo para a construção de retratos sociais:

Desta maneira, na própria criação do ambiente já se retratam duas etapas do processo social: é a Casa Mourisca, no aparato arquitetónico, na imponência austera, e edifício simbólico da ruína de uma “elite”, atada ao passado irremediavelmente morto das tradições cavaleirescas medievais; é a Herdade, o “mais risonho e próspero casal dos arredores”, gracioso e alvejante, o símbolo da classe que sobe, prestes a assumir definitivamente o lugar de outra, já em vias de desaparecimento.

O contraste entre o Solar e a Herdade inscreve-se, para Annabela Rita (1999), numa estratégia de condução intelectual do leitor, confirmando assim o pendor pedagógico da obra *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Da «grande angular» passa-se à visão normal, através de processos de restrição do campo visual, que ocorre quando o narrador associa a Casa Mourisca a «um palácio» no «centro de uma qualquer aldeia». De seguida, ocorre a segunda restrição por via da definitivização «o solar dos Senhores de Vilar de Corvos». A centralidade da Casa Mourisca vai-se perdendo rapidamente até se concentrar em Jorge cuja perspectiva permite ao leitor o acesso à contraposição dos dois espaços apresentados de seguida. É o seu olhar e o do suposto viajante que conferem proeminência à descrição contrastiva. Assim, segundo a autora, impõe-se o problema ficcional para o qual não se

---

<sup>324</sup> Cf. Júlio Dinis (1999c:36): «Estas árvores eram minhas, estas fontes eram minhas, até estes pássaros, que por aí cantavam, eram meus, porque enfim vinham fazer ninho no que me pertencia. [...] Eu abracei estas árvores, eu bati palmadas nestes muros, lavei-me nesses tanques todos, bebi água dessas fontes, deitei-me à sombra dessas árvores, eu cantei, eu saltei [...]».

achará solução, a não ser num outro espaço, em tudo antagónico àquele – a Herdade. A autora assume como raiz do problema a ausência do feminino, daí que a solução passe ficcionalmente por «procurá-lo no espaço que lógica e naturalmente o comporta: a Herdade». O leitor, qual viajante (Rita:2001) é conduzido, na condição de observador, às primeiras impressões, à indagação, às reflexões e, por fim, aos juízos. O significado de um e outro espaços, observados por este viajante-leitor, é sintetizado pela autora (1999:96) do seguinte modo: «[...] o duplo poder de conciliar a Herdade e o solar e tudo o que eles representam e de “restaurar” o segundo (o “aqui”), transformando o *status quo*. Por extensão simbólica e sinedóquica, essa paisagem representa simplifadamente o país».

A oposição dos dois espaços em estudo é entendida por Helena Buescu (1995:55-56) num âmbito diverso. A investigadora, procurando traçar os elementos característicos do romance rústico português e francês, pela sua reiteração, considera a oposição funcional de lugares, onde insere a oposição casa senhorial/quinta burguesa, como um dos elementos específicos na formulação desse espaço. Assim, esses dois espaços representam para ela «duas formas de conceber o mundo, o tempo e a história». O desfecho conduzirá à aproximação destes espaços, como defende Maria Lúcia Lepecki (1979:65-70). Além disso, o espaço apreende-se pela «integração funcional» com as personagens e, assim, explicita as relações metafóricas e metonímicas que mantém com aquelas que nele se movem ou habitam ou ainda com as histórias que com ele se entrelaçam. O predomínio da metonímia subjacente à realidade, na óptica de Pam Morris (2003:104), revela uma tendência da escrita realista, no tocante às técnicas adoptadas.

Irwin Stern (1972:191) reconhece de forma peremptória e rigorosa a dimensão simbólica dos espaços em análise: «Assim, a Casa Mourisca é o símbolo da degenerescência da velha nobreza rural, e a Herdade, o da nova burguesia em formação. Ambos os símbolos permanecem na mente do leitor ao longo de todo o romance, e servem-lhe de base para julgar as personagens».

No capítulo XXII da mesma obra, em consequência da decisão tomada por Berta – encetar uma visita ao solar-, próximo da Casa Mourisca avistar-se-á um lugar ameno, cuja amenidade se vê progressivamente ameaçada por algumas notas dissonantes, que anunciam uma tempestade:



Em pouco tempo chegou à ponte que reunia as duas margens do ribeiro do vale. Ao transpô-la, porém, reteve-a um vago rumor que soava nos ares. Eram as surdas detonações de uma trovoada longínqua.

Berta olhou em volta um tanto inquieta.

O colorido do céu e dos campos era belo, mas pouco tranquilizador.

O firmamento estava esplendidamente pintado, não com o azul dos dias serenos, mas com as variadas tintas que recebia da influência eléctrica de uma tempestade iminente. Grandes nuvens isoladas iluminavam-se, ao sol poente, de reflexos doirados. O campo, em que elas se desenhavam, ostentava todas as gradações do azul, desde o anil carregado até um quase verde esvaecido que interrompiam leves e longos estratos tingidos de roxo e de violeta. Ao nascente, no seio de um denso cúmulo de vapores amarelados, desenhava-se vagamente o majestoso íris. O verde das árvores e dos prados recebia desta luz uma cambiante mais viva. Principiava a soprar a viração quente e rasteira, que levantava em redemoinhos as folhas caídas no chão.

Tudo anunciava uma tempestade próxima (Dinis, 1999d:230-231).

A ponte parece impor-se como fronteira física entre espaços pertencentes a dimensões diferentes, pois é justamente a transposição daquela que mergulha a personagem num espaço transmissor de impressões profundas («inquieta», «pouco tranquilizador»). Não se trata já do espaço a que o seu olhar objectivo acede, mas das emoções que esse espaço desencadeia no íntimo da personagem. O adjectivo «vago», de gosto romântico, acentua a incerteza, a indefinição e inquietação que se apoderam de Berta. No entanto, convém lembrar que também a pintura impressionista procurava captar imagens com contornos imprecisos, esfumados. Este adjectivo refere-se à impressão que o sentido da audição capta naquele lugar («rumor» [...] soava nos ares»), mas são sobretudo as percepções visuais que dominam o excerto. É curioso notar a associação invulgar entre nome e atributo patente em «surdas detonações», criando o efeito de surpresa no leitor,

despertando a sua imaginação no sentido de identificar os propósitos que nortearam esta utilização. As detonações são naturalmente ruidosas, no entanto o atributo impregna-as da ausência de uma característica inata: o ruído. Serão surdas pelo facto de ninguém mais as sentir? Serão surdas para a personagem envolvida, ou melhor, absorvida pela paisagem? É possível que além do efeito de surpresa satisfaça também o objectivo de acentuar o dramatismo da situação que a personagem viverá.

Dominada portanto por aquelas impressões, Berta «olhou em volta» e é a cor, ou melhor, as diversas cambiantes, dependentes da incidência da luz sobre os diversos elementos da paisagem que se mostram aos olhos desta personagem.

A descrição inicia-se no plano superior, no firmamento, tingido de uma cor que não lhe é própria («não é o azul dos dias serenos»). A metáfora traduz impressivamente as diferentes tonalidades de que se reveste o céu e que decorrem, como já foi mencionado, da luminosidade proveniente da «tempestade iminente».

Valoriza-se igualmente a dimensão das nuvens («grandes») e acrescenta-se que se «iluminavam» de «reflexos doirados». O êxito na transposição para o discurso das mutações de cor resultantes da incidência dos raios de luz sobre as nuvens é notório. Passa-se então para um plano inferior, o campo, em que as cores se apresentam segundo a técnica do «dégradé», em «gradações do azul», percorrendo desde o «anil carregado», adquirindo as tonalidades do «verde esvaecido», até se colorir de «roxo» e «violeta».

Tudo isto se avista do lado poente, enquanto a nascente, merecem atenção a forma e densidade das nuvens («denso cúmulo»). O cromatismo patenteia-se nos tons «amarelados», resultantes da fusão dos vapores com a densidade das nuvens, mas também na menção do «majestoso íris», combinando a materialidade do substantivo com a carga valorativa do adjetivo. A visualização que deflui desta passagem ressent-se de uma certa vacuidade, inerente ao advérbio «vagamente» que modifica o valor da forma verbal «desenhava-se», apagando-lhe os contornos definidos e transformando-o numa imagem difusa. Assim, não será demais recordar, por um lado, a predilecção que o Romantismo e outros movimentos literários testemunharam pelo nome a partir do qual se formou o advérbio, mas também é imprescindível notar, mais uma vez, a importância que a pintura impressionista começava a granjear inclusivamente para a visão artística dos próprios escritores (Da Cal, 1981: 181-183). Simetricamente ao que acontecera previamente, a descrição avança para um plano inferior. Focalizam-se então as árvores e os prados que,

sendo «verdes», vão evidenciando uma cambiante mais viva por efeito de uma incidência particular da luz.

Finalmente, à luminosidade e à forma junta-se a sensação produzida pela «viração quente e rasteira» (nova associação de atributo e substantivo que causa certa estranheza), que motiva a criação de uma nova imagem das folhas caídas a rodopiarem num movimento de «redemoinho».

A visão é, sem dúvida, o sentido convocado para esta descrição em que se procura avidamente captar todas as tonalidades, resultantes da mudança da incidência da luz sobre as diferentes realidades e as mais diversas perspectivas. Esta reflexão remete para a tentativa que os Impressionistas faziam com propósitos idênticos na arte pictórica. Quem não se recorda dos quadros de Manet figurativos de um dia de chuva num qualquer «boulevard» de Paris?

Assim se estimulam representações auditivas, mas sobretudo visuais, que rompem os horizontes da fantasia do leitor para que se possam criar quadros vivos, imagens de rara plasticidade, de aspectos da realidade difíceis de descrever.

Os ingredientes do *locus amoenus* não faltam, mas sente-se uma aura que desequilibra o idílio que normalmente se lhe associa. Esta tónica dissonante parece representar a aproximação de um perigo imperceptível para Berta. Logo de imediato surge Maurício que poderá representar o perigo iminente para esta rapariga, figurado na presença que não se ajusta aparentemente à concepção idílica do lugar ameno que ela avista. Outra possibilidade de interpretação será a de se aproximar a prova que a heroína teme e que a colocará diante do dilema a resolver pelo próprio coração. Será Maurício indiferente ao coração de Berta? No final, ela sai vencedora desta prova, ao descobrir que Jorge foi eleito pelo seu coração.

Simbólico é, por fim, o excerto retirado da conclusão da obra *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Ultrapassadas as incontáveis dificuldades, que se foram levantando à união de Berta e Jorge, remidas as dívidas contraídas pela Casa Mourisca, foi tempo de tratar do solar. A restauração daquele representa metonimicamente a restauração da capacidade económica daquela família fidalga e, num outro plano, a restauração e a imagem reabilitada do país, aos olhos dos pares e dos estrangeiros<sup>325</sup>. O contraste

---

<sup>325</sup> Cf. Dinis (1999d:405): «Assim aprendessem nessa lição tantos que deveriam segui-la e talvez que a riqueza do país se desentranhasse do solo, onde ainda está enclausurada, surgindo à luz para nos apresentar aos olhos de outras nações dignas da nossa época e do tracto de terra que ocupamos na Europa».

instaurado com o aspecto inicial da propriedade de Jorge melhormente define esta simbologia do espaço:

O povo da aldeia viu de novo abrirem-se de par em par as janelas da velha Casa Mourisca, limparem-se das ervas parasitas as longas avenidas da quinta, erguerem-se do chão as estátuas derrubadas, jorrarem como em outros tempos as águas dos encanamentos desobstruídos, coroarem-se de ameias as torres mutiladas, dourarem-se as colunas de talha da capela do palácio, e ao ver isto, o povo acreditou que iam voltar dias felizes para aquela família, sobre a qual pesara o jugo do infortúnio (Dinis, 1999d:402).

Jorge sanará o seu infortúnio e o da família a partir do momento em que contempla a Herdade e deseja realizar na sua propriedade o mesmo que Tomé alcançou na sua. Deve, pois, valorizar-se a relação causa/efeito que produzirá alterações sociais benéficas, em consequência de um investimento profundo, sendo o trabalho o pilar fundamental para atingir o progresso. Jorge representa a possibilidade de fuga para muitas famílias, proprietárias rurais, que à semelhança da dele se deixam engolir pelos credores, que condenam ao abandono e à extenuação as terras. Júlio Dinis reconta a história de um ser humano individual, Jorge, numa situação particular e num tempo particular. Os comportamentos e sentimentos desta personagem estão em conformidade com os da generalidade da aristocracia que ainda não encontrou solução para os seus problemas económicos, não conseguiu ainda viabilizar as suas propriedades. Assim se ultrapassam as limitações possíveis da subjectividade do romancista que escreve sobre os problemas representativos de uma sociedade. O mundo ficcional não colide com os factos conhecidos da realidade histórica. Desta forma se concretiza reiteradamente o projecto de Júlio Dinis de fazer do livro um «instrumento» pedagógico para a sociedade do seu tempo.

A obra dinisiana permitiu, a partir dos «modelos simbólicos» construídos na narrativa, refigurar a experiência real. A obra narrativa tem uma determinada configuração interna, criando um mundo textual específico, repercutindo-se sobre a existência dos seus leitores. A ficção reveste-se de uma dupla função «reveladora» e «transformadora», no entender de Ricoeur, explanado por Carlos João Correia (1999:223-225). O leitor refigura

a sua experiência real, a partir de um mundo fictício, que colabora, pela distância que instaura, numa «revelação e transformação da [nossa] vivência quotidiana». O leitor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* interrogar-se-ia: Em que modelos encaixo eu? Serei um velho teimoso, mas cujos valores nobres justificam a capacidade de mudar? Serei um jovem empreendedor, capaz de desencadear mudanças? Serei mais um dos morgados de Vilar de Corvos, incapaz de produzir seja o que for de positivo para a sociedade em que vivo? Serei um Maurício, atraído pela fantasia, mas a quem a inconstância faz trilhar novos caminhos? E, identificando-se com uma qualquer personagem, o leitor ainda poderá indagar: o que posso fazer para mudar e mudar o mundo em que vivo?

Explorada a dimensão simbólica da produção narrativa dinisiana, cabe ainda neste espaço tecer uma reflexão genérica. Na obra *Uma Família Inglesa* não aparece esta dimensão do *locus amoenus*; em contrapartida, a obra em que se verifica a sua primazia é precisamente *A Morgadinha dos Canaviais*, evidenciando-se, por outro lado, um abandono gradual da referida dimensão na última obra de Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Certamente, esta opção nada terá de gratuita, revelando os trilhos percorridos pelo escritor nos caminhos da literatura.



## 9. ESTUDO DO VOCABULÁRIO CONSTITUINTE DO *TOPOS*/MOTIVO

Descrito o percurso diacrónico do *topos*/motivo *locus amoenus*, quer na produção literária nacional, quer na literatura estrangeira, que com ela estabelece nexos fundamentais; investigada igualmente a presença e dimensão do *topos*/motivo na produção narrativa dinisiana; e identificados os textos que constituíram o embrião da configuração peculiar do *locus amoenus* na obra dinisiana, *Pároco da Aldeia*, de Alexandre Herculano, e *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, parece ser oportuno examinar o vocabulário utilizado na construção do objecto de estudo do presente trabalho de investigação e o modo como a escolha desse vocabulário é o espelho de novas tendências no que se refere à concepção de um *topos*/motivo cuja origem quase se perde nos tempos.

Para tal, recorreu-se a duas ferramentas de trabalho para infirmar ou confirmar as hipóteses que se colocarão relativamente ao vocabulário utilizado, o *Lexicon* e com menor frequência o *Tropes*.

Antes de mais, convém esclarecer que não se tem a pretensão de instituir como objectivo deste trabalho realizar uma análise estatística profunda do léxico. Nem a investigação de textos literários com recurso a ferramentas informáticas seria tão-pouco, na área da literatura, uma novidade. Ao que consta<sup>326</sup>, este tipo de investigação é tão antiga quanto a própria informática, remontando aos anos 40. Ainda assim, a leitura de alguma bibliografia existente permitiu concluir que o uso destas ferramentas proporcionaria ocasião para confirmar objectivamente algumas conjecturas tecidas ao longo da realização deste trabalho. Estas conjecturas dizem respeito designadamente à subsistência de vocabulário das literaturas clássicas, associadas à génese do *locus amoenus*, à eventual manutenção de vocabulário filiado na tradição bíblica e italiana e à perfilhação de algum vocabulário utilizado por Alexandre Herculano e/ou por Rodrigo Paganino na concepção do lugar ameno. Além disso, esta opção permitirá verificar o vocabulário introduzido por

---

<sup>326</sup> Cf. *As novas tecnologias de informação ao serviço da investigação em Linguística* de José Barbosa Machado (s/d.).

Júlio Dinis e que não constava dos textos considerados, de algum modo, palimpsestos dos dinisianos. Colocou-se ainda a hipótese de ser possível relacionar a selecção vocabular com o uso da descrição e de verificar em que medida esse mesmo vocabulário traduziria as diferentes dimensões funcionais, propostas para o *locus amoenus* na obra narrativa dinisiana. Assim, de forma sintética, foram estas as razões subjacentes à utilização destes programas informáticos.

Se e quando se considerar conveniente e pertinente, apresentar-se-ão, em suporte informático (CD), os dados recolhidos e tratados resultantes da utilização dos referidos programas informáticos.

Com o recurso às potencialidades do *Lexicon*, um programa de análise estatística de textos, e do *MS Access*, foi portanto possível recolher um conjunto de dados estatísticos que nos permitiu comparar a utilização de classes gramaticais, na concepção do *locus amoenus*, pelos autores que interessa comparar: Alexandre Herculano, Rodrigo Paganino e Júlio Dinis. Depois de transcritas todas as sequências textuais seleccionadas e convertidas em formato \*.txt, com o programa *Lexicon*, procedeu-se à listagem das palavras, à verificação das frequências e à classificação gramatical. Explorando as potencialidades do *MS Access*, houve necessidade de desfazer os casos de ambiguidade e de homonímia. Para o efeito classificaram-se as formas gramaticais desconhecidas e da aplicação de alguns filtros resultou no quadro 1, que de seguida se apresenta:

Classe gramatical	Alexandre Herculano			Rodrigo Paganino			Júlio Dinis		
	Ocor.	Form.	Freq.	Ocor.	Form.	Freq.	Ocor.	Form.	Perc.
<b>Nomes comuns</b>	172	145	37,4	288	231	35,7	2228	1078	36,9
<b>Nomes próprios</b>	9	9	2,3	1	1	0,2	75	44	1,5
<b>Adjectivos</b>	56	52	13,4	69	59	9,1	793	538	18,4
<b>Advérbios</b>	43	22	5,7	56	36	5,6	418	91	3,1
<b>Verbos</b>	102	84	21,6	198	187	28,9	1269	980	33,6
<b>Conjunções</b>	27	9	2,3	151	21	3,2	805	17	0,6
<b>Pronomes</b>	36	26	6,7	39	25	6,3	370	83	2,8
<b>Artigos</b>	46	5	1,3	64	13	2,0	661	5	0,2
<b>Preposições</b>	147	30	7,7	295	58	9,0	1774	64	2,2
<b>Numerais</b>	5	4	1,0	0	0	0	29	12	0,4
<b>Interjeições</b>	0	0	0	0	0	0	4	3	0,1
<b>Lat.</b>	2	2	0,5	0	0	0	6	6	0,2
<b>Total</b>	645	388	100	1185	647	100	8432	2921	100

**Quadro 1: Distribuição de classes gramaticais por autor**



A observação da coluna relativa às formas diferentes (Form.) permite constatar que a classe dos nomes comuns regista o valor mais elevado, seguida da dos verbos. No que respeita aos adjectivos e às conjunções, os dados merecem particular atenção. Nos segmentos dos autores comparados verifica-se que os adjectivos ocupam o terceiro lugar da tabela e o quarto fica reservado para a classe das preposições nos dois primeiros escritores e para a dos advérbios no caso de Júlio Dinis.

A predominância da classe dos nomes, dos verbos e dos adjectivos prende-se, por um lado, com o carácter narrativo e, por outro, com a dimensão descritiva dos textos.

Procedeu-se ainda ao cálculo da variação vocabular, obtido de duas formas distintas. A primeira calculada através da frequência média resultante da divisão do total de ocorrências (Ocor.) pelo total de formas distintas (Form.). Assim, em Alexandre Herculano (645 ocorrências/388 formas) chega-se ao resultado de 1,662; em Rodrigo Paganino o valor obtido foi 1,831 (1185/647); e para Júlio Dinis o valor alcançado traduz-se em 2,886 (8432/2921). A variação vocabular dos textos de Júlio Dinis afirma-se no conjunto dos três autores comparados. Já se a variação vocabular for calculada através da frequência média, auferida agora através da divisão do total de ocorrências pelo total de lemas, os resultados são diferentes. Para Alexandre Herculano o resultado cifra-se em 1,936 (645/333); para Rodrigo Paganino o valor calculado ascende a 4,610 (1185/257); e para Júlio Dinis obtém-se o valor de 4,173 (8432/2021). Este último cálculo permite distinguir os segmentos textuais da autoria de Rodrigo Paganino como aqueles que gozam de maior variedade, se bem que dele não diste muito Júlio Dinis, separado por aproximadamente 4 décimas, observação que vai ao encontro das expectativas criadas pela leitura dos excertos.

Para se conhecer as formas mais frequentes nos *corpora* dos textos dos diversos autores recorreu-se ao mesmo programa, utilizando-se outros tantos filtros e submetendo os dados a alguns cálculos no *MS Excel*.

Os dados reunidos, no que toca ao número de ocorrências das palavras encontradas nos textos dos diversos autores estudados, encontram-se expressos no quadro 2.

Comparando os valores, nota-se a percentagem muito elevada de formas que ocorrem uma única vez em todos os autores. No entanto, este facto deve salientar-se sobretudo em relação aos textos de Júlio Dinis, porquanto são de maior extensão,

mantendo, muito embora, essa percentagem bastante elevada (70,11%). A análise desta variável permite corroborar a variedade vocabular patente nos textos do autor.

Nº de vezes que ocorrem as palavras	Alexandre Herculano		Rodrigo Paganino		Júlio Dinis	
	Ocor.	Perc.	Ocor.	Perc.	Ocor.	Perc.
Palavras que ocorrem uma vez	315	81,19	489	75,58	2048	70,11
Palavras que ocorrem duas vezes	37	9,54	84	12,98	421	14,41
Palavras que ocorrem três vezes	11	2,84	25	3,86	140	4,79
Palavras que ocorrem quatro vezes	5	1,29	23	3,55	87	2,98
Palavras que ocorrem cinco vezes	2	0,52	6	0,93	62	2,12
Palavras que ocorrem seis vezes	2	0,52	6	0,93	23	0,79
Palavras que ocorrem sete vezes	2	0,52	2	0,31	31	1,06
Palavras que ocorrem oito vezes	3	0,8	1	0,15	10	0,34
Palavras que ocorrem nove vezes	2	0,52	4	0,62	15	0,51
Palavras que ocorrem dez ou mais vezes	9	2,32	7	1,08	84	2,88
<b>Total</b>	<b>388</b>	<b>100</b>	<b>647</b>	<b>100</b>	<b>2921</b>	<b>100</b>

**Quadro 2: Diferenciação vocabular em termos de ocorrências**

As doze formas mais frequentes em Alexandre Herculano são: do (24), e (23), que (23), de (22), a (17), o (15), da (12), as (10), os (10), das (9), no (9), não (8), era (8) e uma (8). No tocante às doze formas mais comuns nos textos de Rodrigo Paganino, evidenciaram-se as seguintes: e (54), a (50), que (50), de (40), o (40), do (19), de (16), da (10), da (10), as (8), em (7), ao (6).

No caso dos textos de Júlio Dinis, pela extensão dos mesmos tornou-se necessário reunir os dados de cada segmento numa base de dados conjunta para facilitar a consecução desta tarefa. Assim, os resultados foram os seguintes: de (352), a (304), e (299), que (235), o (205), as (149), do (136), os (125), da (118), em (108) e um (96).

Os dados recolhidos para os diversos autores permitem uma rápida ilação: todas as palavras, à excepção do «não», pertencem à categoria das palavras gramaticais, ou também designadas por alguns estudiosos como «palavras-funcionais» (Lebart e Salem, 1994:246), por transportarem uma parca marca no plano semântico ao discurso, mas essenciais para a sua composição.

Convém agora analisar os nomes, os adjectivos, os verbos e os advérbios, para melhor se compreender a sua relação com a concepção do *locus amoenus* e as mudanças a que foi submetida a sua configuração.

Ora, quanto à primeira classe em apreço, os nomes, o programa *Lexicon* contabilizou cada um dos nomes e o número de vezes que cada um aparece. Remete-se para o suporte informático a consulta detalhada desta informação. Com a ajuda do programa *Tropes*, agruparam-se os nomes nos seguintes campos lexicais principais: espaço: arco, portas, janelas, dimensões, imagem, figuras, arco, esquerda; agricultura: rebanho, vinha; tempo cronológico: fins, anos, Outono, Estio, hora, presente, tempos, tarde, tempo; religião: clérigo, igreja, paróquias, capela, padre, cônegos, catedral, sés, templos, religião, irmandade; indivíduo: vaidade, lindezas, ardores, base, solidões; vida em sociedade: devoção, luxo, elogio, dignidades, revoluções; meio-ambiente: mar, monte, terras, sol, vale, terra; plantas: plátanos, árvores, ramo, flores, ramalhete; geografia: Portugal, Índia, Oriente, poente; urbanismo: aldeia, cidades, praças; política: Câmaras Municipais, Município; indústria: fábrica, edifícios, azulejo; sociedade: nobres, residência; artes e cultura: arquitectura, civilização, relevo, estilos; vestuário: linho, chapéu; direito e justiça: testemunho, magistrados; matemática: geometria; doença: febre.

Haveria ainda a possibilidade de formar mais alguns núcleos de conceitos gerais, mas para o propósito deste trabalho não se justifica apresentá-los.

Encetou-se o mesmo percurso, no que tange aos nomes utilizados por Rodrigo Paganino, e chegou-se a uma nova listagem que pela extensão se remete novamente para suporte digital.

Mais uma vez com o auxílio do *Tropes*, identificaram-se alguns campos lexicais, formados a partir de agrupamentos de vocábulos, dos quais se destacarão os mais pertinentes: religião – igreja, pároco, evangelhos, divindade; urbanismo – casa do guarda, cemitério, ruas, largos, estradas, cidades; vestuário: roupas; meio ambiente: céus, ares, céu, horizonte, praia, Tejo, águas, costa, areia, rio, água, mar, ondas; objectos técnicos-moinhos; espaço – lugares, realce, paredes, chão, manto, cabo, alturas, lado, margem, tecto, distância, vizinhanças, cova, sítios, espaço, proximidade, porta, lugar, lados, campo; animais – aves, pombos, animais, rolas, ostras, bandos; artes e culturas – castelo, espectáculo, artista; percepções: silêncio, cores, nudez, luz, som, sombras, rumores, perfumes, azul; vida humana: melancolia, desesperança, predilecção, meditação, indecisão,

dúvida, sentimento, amor, desconforto, sossego, tristeza, receio, susto, felicidade, alegria, sofrimento, cabeças, costas, cicatrizes, mão, imaginação, raparigas, homens, ruínas, lápides; plantas – árvores, musgo, madressilvas, noqueira, flores, plátanos, ramos, choupos, oliveiras, flor, árvore, juncos, rosas, giestas, relva, plantas, alecrim, alfazema; tempo cronológico – hora, dia, tarde, tempo, passagem, noite, vida, momentos, instantes; floresta – mato, bosque, matas.

No concernente aos textos de Júlio Dinis, voltou a ser pertinente o uso da base de dados integradora de todos os segmentos analisados, dada a extensão e quantidade de textos a trabalhar. A extensão dos textos redonda numa extensa listagem de nomes que se encontram mais uma vez em suporte adequado ao efeito, passível de fornecer conhecimentos mais detalhados para satisfazer alguma dúvida.

Os dados recolhidos e o tratamento dos textos de Júlio Dinis, no programa *Tropes*, permitiram a criação de um vasto conjunto de campos lexicais, dos quais se destacam os seguintes: agricultura – lavrador, Herdade, prados, pomares, cabeças de gado, gado, plantação, lavradores, lavouras, rebanhos, palha, colheitas, vinhedos, quintal, ceifas, herdades, projectos agrícolas, quinta, quintas, campo, campos, campinas, lameiros, manadas, lande, medas, soutos, searas; objectos – tanque, açude, campanário, presas, estendais, toalha, lagar, arcas, manjedouras, moinhos, azenhas, noras, espelho, sino, bacias; alimentação – funcho, grão, cereais, celeiros, celeiro, almoço, refeição; animais – miriápodes, parietárias, pássaros, insectos, borboletas, abelhas, pombas, andorinhas, galo, aves, rouxinóis, andorinha, colmeias, cavalos, éguas, égua, abelha, fera, réptil, galos, lagartos, aranhas, caracóis, manadas, gado, insecto, verme, rolas, égua, pássaro, ralos; artes e cultura – cultura, tela, arte, pintura, paleta, tintas, pastel, pincel, quadro, poema, palácios, artista, galas, poeta, poesia, exposições coreográficas, tradição, palácio, espectáculo, música, monumentos; comunicação – segredo, mistério, cena, diálogo, reunião, narrações, anedotas, audiência, histórias; causalidade – fermento, causas, efeitos, venturas, perspectiva, sorte, necessidade, origem; aspecto – aparência, aspecto, ar, feição; aberturas – janela, janelas, porta, portão, portas; características do espaço – nudez, mantos, tecto, manto, distância, distâncias, espaço, espaços, espessura, extensão, fundo, forma, formas, imagens, figura, figuras, composições, combinação, interior, lado, lados, flancos, franja, faixa; localização espacial – lugar, lugares, sítio, sítios; limite, fronteiras, fronteira, margem, margens, limites; obstáculos – muro, muros, grades, parede, paredes; lugar

determinado – ponto, pontos, entrada; proporção – grau, proporções; superioridade – alto, altos, crista, cristas, topo, picos, cumes; existência – vida, natureza, existência, facto, mundo, espírito, fenómenos, coisa, coisas, circunstância, elemento, casos, carência, situações, presença; movimento – declive, rumo, passos, extensão, passagem, turbilhões, vagas, ondulações, passo, movimentos, movimento, declives, direcção, convulsão, ascensão, queda, direcções, redemoinhos, impulsos; ordem – ordem, colónias, bandos, raças, série, desordem, espécie, episódios, grupos, grupo; vias - via, caminho, caminhos, rua, avenida, estrada, ruas, alameda, alamedas; quantidade – léguas, excesso, cúmulo, restos, parte, gotas, cachos, área, dúzias; relação - monotonia, uniformidade, variedade, mutações, contrastes, simulacros, compensação, mudanças, consonância, ideal, mudança, hábitos, transformações, dissonância; tempo cronológico – noites, momento, dia, momentos, manhã, Inverno, inverno, tarde, anos, Outono, noite, hora, dias, Fevereiro, Primavera, primavera, estio, fim, tempos, horas, época, Abril, ano, passado, vezes, fins, verão, meses, século, épocas, intervalos, actualidade, futuro, passados; pedraria – topázio, safira, rubi, esmeralda, pedraria, mármore, mina; floresta – florestas, bosques, selvas, floresta, selva, bosque, alameda, alamedas, brenha; geografia – país, Madeira, África, Europa, oriente, ocidente, Minho, sul, norte, países, Lisboa, poente, leito; carácter – vigor, afectos, sensações, solidão, tranquilidade, carácter, despreocupação, impaciência, rudeza; circunstâncias - ameaças, sinal, ocasiões, sinais; maneiras de agir – serenidade, impetuosidade, incúria, violências, bonança, capacidade, agilidade, violência, distração; razão – harmonia, formosura, encantos, qualidade, beleza, belezas, pensamentos, encanto, harmonias, esplendor, importância, pensamento, princípios, símbolo; sentimentos – namoradas, amores, amigas, piedade, sentimentos, carícias, sentimento, confiança, amantes; meio ambiente – cômodo, cômodos, remanso, algares, arroios, cúmulos, orvalho, sopro, aragem, céu, céus, sol, horizonte, astro, Lua, planície, paisagens, colinas, encosta, nuvens, atmosfera, paisagem, serras, neves, vales, panorama, colina, vento, montanhas, monte, praias, mares, montes, neve, praia, mar, climas, lagos, brisas, águas, brisa, névoas, gelos, colinas, vale, riachos, marés, areia, lago, ribeiras, ventos, água, encostas, rio, Oceano, ar, ares, cascatas, solo, brisas, chuva, íris, dia de sol, raio de sol, raio de luz, raios de luz, raios de sol, faixa de luz, nuvem, terra, desertos, panorama, moitas, outeiro, searas, serranias, quebrada, quebrantões, fragas; negócio – administrador, bens, desperdício, propriedade, proprietário, proprietária; plantas – limonetes, nectários, aloés, sarças, roble,

magnólias, pinhal, pinheiral, sebe, seiva, parreira, olmedo, choupos, ramos, castanheiros, carvalhos, oliveiras, vegetação, árvores, relva, flores, arvoredos, folhagem, giestas, tojo, planta, carvalho, pinheiros, rosa, roseira, rosas, heras, musgos, tojos, álamos, flor, plantas, palmeira, laranjeiras, madressilvas, folhas, frutos, heras, líquenes, cedros, arbustos, folhas, ramo, faias, urzes, pétalas, amoras, murta, salgueiro, ciprestes, limoeiros, jasmins, ervas, corola, folha, árvore, trevos, sobreiros, azevinho, balsaminas, arvoredos, ulmeiros, violetas, malvas, rosas do mar, raízes, plantas, fetos, hortências, pessegueiros, silvados, buganvílias, agriões, funchos, fetos, amieiros, bananeira, bignónias, actínias; administração – administrador, freguesias, província, concelhos; psicologia – instintos, ansiedade; religião e mitologia – capela, capelinha, milagres, romaria, ermida, devotos, cristãos, eminência, igreja, altar, querubins, Nossa Senhora da Conceição, Santa Luzia, Senhora da Saúde, Mosteiro, monge, frades, bênçãos, patriarca, milagre, templo, trindades, avé-marias; saúde e doença – diátese, enfermo, doença, convalescença, fadigas, cegueira, Saúde, comoção, doenças, sofrimento, vertigem; sociedade – cristão, povo, família, lares, tia, sobrinho, mãe, irmão, previdência, fidalgo, geração, população urbana, burgueses, lar, residência, festa, filha, mulher, realeza; transportes – ponte, pontes, embarcações, pavilhão, diques, aqueduto; urbanismo e habitação – choça, quarteirões, beirais, alicerces, pátio, terreiro, casa, aldeia, jardim, habitação, habitações, degraus, casa, quarto, aldeia, solar, cemitério, varandas, varanda, jardins, cidade, cidades, casas, calçadas, vivenda, vila, cidade, cidades; vestuário – roupa, sapatos, vestidos, chapéu, tecido, colar, panos, camisas, hábito, tapeçarias; vida em sociedade – remissão, riquezas, miséria, graça, sacrifício, desterro, moral, influência, pobres, ricos, exigências, opulência, devoção; fases da vida – funeral, campas, virgem, ruína, infância, vítima, idade, túmulo; corpo humano – coração, rostos, olhos, lágrimas, sorrisos, lábios, seio, fronte, pés, peito, ombros, artérias, semblantes, risos, riso, sono, cabelos, rosto, mão, sonhos, colo, boca, veia, cabeças, palmas, braços, faces, sangue; emoções – alegrias, felicidades, voluptuosidade, tristeza, alegria, regozijo, delícias, conforto, medo, temor, terrores; inteligência – impressão, impressões, fantasias, divagações, imaginação, memórias, fantasma, recordações, recordação, ilusões, atenção; o ser humano – velhos, criança, Jorge, Henrique, senhora, D. Doroteia, nomes, raparigas, Gabriela, rapariga, gente, indivíduo, D. Luís, mulher, homem, Carlos, crianças, Maria Cachucha, Cecília, nome, pessoas, donzela, Berta; percepções – virente, aromas, murmúrio, frescura, silêncio, fulgor, luz, gemidos, suspiros, sombras, brancura, claro-

escuro, azul, perfumes, ecos, calores, sabor, azul-escuro, rumor, voz, ouvidos, cor, calor, sombra, sombras, matizes, mudez, ruído, vozes, rumor, rumores, matiz, clarões, alvor, detonações, vista, visão, zumbido, sons, gostos, claridade.

A análise comparativa dos resultados permitiu uma melhor compreensão das áreas vocabulares mantidas, postergadas, ampliadas, diminuídas ou mesmo abandonadas.

A observação da constituição das áreas vocabulares para o texto de Alexandre Herculano permite deduzir a prevalência de universos de referência associados à vida humana, a conceitos gerais e à religião, detendo menor representatividade a área da geografia, das plantas e do meio ambiente. Nota-se simultaneamente a emergência de domínios que serão recuperados e aprofundados por Júlio Dinis, entre eles, o da sociedade, da política, das ciências, da saúde/doença, da agricultura, da indústria e do urbanismo.

Os agrupamentos construídos para os textos de Rodrigo Paganino revelam a predominância de áreas lexicais que reenviam para conceitos gerais, para o indivíduo, a vida humana e as plantas, seguidos de perto pelas dos animais, do meio-ambiente, do urbanismo e da floresta. Após estes encontram-se os campos lexicais da religião, da política, da arte e cultura e, por fim, com menor relevância aparecem o do trabalho, da vida em sociedade, da saúde/doença. Alguns destes últimos, designadamente o do trabalho e das percepções serão acolhidos e ampliados por Júlio Dinis. Os dados do programa *Tropes*, no que respeita à questão da percepção, sustentam a tese apresentada quanto à relevância deste motivo herdado dos textos considerados como palimpsestos do lugar ameno de Júlio Dinis. Atente-se, uma vez mais, no testemunho de Helena Buescu (1990:96) que sustenta esta posição teórica: «É notória [...] a associação entre as sensações auditivas e visuais, como processo descritivo. [...] Este processo estender-se-á cada vez mais, desde Pároco da Aldeia (1ª publicação em 1843) de Herculano, e *Contos do Tio Joaquim* (1861) de Rodrigo Paganino, em que as sensações aparecem sobretudo ligadas à natureza e à vivência popular dessa mesma natureza [...]».

No tocante aos textos de Júlio Dinis, através do recurso ao programa *Tropes* foi possível identificar as áreas vocabulares recuperadas dos escritores precedentes, entre elas a supramencionada, bem como assinalar as novas. Deste modo, da observação dos dados deflui a ideia de que os campos lexicais remetem, por um lado, para a agricultura, o urbanismo e a habitação, as plantas, o meio-ambiente, os animais, a geografia, e, por outro lado, campos lexicais como os que integram conceitos gerais, o indivíduo e a sociedade,

mereceram a predilecção do escritor portuense. Destaque-se o facto de as áreas vocabulares associadas ao ocultismo, à magia e à religião se verem relegadas para segundo plano, sem, no entanto, se terem extinguido. Além disto, ressalte-se um conjunto de campos lexicais que denotam a emergência de outras preferências temáticas: economia, a indústria, os transportes, o vestuário e a vida em sociedade. Esta última, ainda que tivesse surgido nos textos de Rodrigo Paganino, atrai sobremaneira a atenção do escritor portuense.

Uma breve nota relativa aos nomes próprios deve ser acrescentada, pois que se referem ora às personagens (Cecília, Carlos, Souselas, Henrique, Berta, Doroteia, Cristina, Filomela, Gabriela, Tomé, Jorge, Luís), ora aos espaços geográficos que constituem marcadores espaciais (Desertas, Valbom, Rossio, Lisboa, Póvoa, Minho, Douro, Freixo, Avintes, Boavista, África, Europa, Alvapenha, Entre-Arroios, Santa Luzia, Senhora da Saúde, Madeira, Quebrantões), ora ainda ao período temporal em que se inscrevem as acções (Primavera, Inverno, Outono, Estio, Fevereiro, Abril) e numa fracção muito reduzida a figuras mitológicas e literárias (Pomona, Hespérides, Maria Cachucha, Alcina, Armida).

Ainda no concernente aos nomes, salienta-se o facto de muitos deles serem retomados das concepções do lugar ameno quer de Alexandre Herculano quer de Rodrigo Paganino. Poderá assim notar-se que nomes como adro, árvores, cruz, flores, hora, igreja, mar, meio, pé, pedra, porta, tempo, e vezes se evidenciam nos três autores. Já outros nomes como aldeia, alegrias, anos, benefício, capela, Carlos, dias, entrada, estio, figuras, fins, fundo, janelas, linho, monte, olhos, oriente, Outono, poente, povoação, ramo, redor, Sol, sombras, tempos, terra, troncos, vale, vidraças e volta foram colhidos por Júlio Dinis na tão encomiada obra de Alexandre Herculano. Mas reitera-se a hipotética influência exercida pela estimada obra de Rodrigo Paganino no vocabulário seleccionado por Júlio Dinis: água, águas, alegria, animação, areia, ares, artista, árvore, aves, azul, bandos, bosque, cabeças, caminho, campo, cantares, casa, casal, cemitério, céu, chão, choupos, cima, cimos, corrente, crepúsculo, dia, distância, espaço, espectáculo, espírito, estrada, flor, fonte, futuro, giestas, hábito, horizonte, imaginação, lado, lados, lavadeiras, lugar, lugares, luz, madressilvas, mal, manto, mão, margem, melancolia, moinhos, moitas, momentos, mudez, natureza, noite, nome, olivais, oliveiras, outeiro, paredes, parte, passagem, pavilhão, pedras, perfumes, plantas, pomares, ponte, prado, praia, ramos, raparigas,



rebanhos, recolhimento, relva, rio, rocha, rolas, rosas, roupa, ruas, ruído, ruínas, rumores, sentidos, sentimento, silêncio, sítios, sofrimento, sombra, tecto, trabalho, tristeza, velas, verdura, vida, vinhas, viração, vista. A classificação de hipotética, admitida para qualificar o vocabulário dinisiano, decorre do facto de muito de esse vocabulário já integrar a tradição do *topos*/motivo<sup>327</sup>. Além do conjunto de vocábulos patentes nos excertos dos escritores que servem a presente comparação, confirma-se a presença de outros<sup>328</sup> que se patenteiam particularmente nos textos de Júlio Dinis, mas cuja presença fora notada quer na literatura greco-romana, quer na literatura portuguesa no período já por mim estudado (2007), relativamente ao lugar ameno<sup>329</sup>. Estes vocábulos denotam uma busca considerável de concretismo, ainda que se mantenham alguns nomes de notação abstracta, sobretudo associados às preferências do movimento romântico. Considerando o número de vocábulos recebidos da tradição em análise, verifica-se que o alargamento e a variedade do vocabulário introduzido na concepção dinisiana do *locus amoenus* são ponto assente. É curioso ainda notar que o recurso a um vasto leque vocabular, proveniente de múltiplas esferas de conhecimento científico e artístico, em consonância com as preocupações que dominam a Europa, evidentes nos estudos desenvolvidos para classificar espécies vegetais e animais, nomeadamente por Darwin, como a botânica e a zoologia. A estas ciências se unem a medicina, a geografia, a actividade agrícola, a anatomia humana, e diversas artes, que assim se conjugam para a concepção de um lugar ameno particular, que simultaneamente bebe nas fontes da literatura clássica e portuguesa, seja ela bíblica, medieval, renascentista ou maneirista, e se investe de novidade ao constituir um

---

<sup>327</sup> Vocábulos como árvores, flores, mar, pedra, monte, oriente, Outono, poente, ramo, Sol, sombras, terra, troncos, vale, águas, areia, ares, árvore, aves, azul, bosque, campo, cantares, céu, choupos, flor, fonte, giestas, horizonte, luz, madressilvas, manto, margem, moitas, natureza, oliveiras, outeiro, pedras, plantas, pomares, ponte, prado, praia, ramos, rebanhos, relva, rio, rocha, rolas, rosas, sombra, verdura, vinhas, viração, concorriam para a formulação do *topos*/motivo, na literatura clássica e renascentista e maneirista.

<sup>328</sup> Campos, dia, nuvens, vegetação, folhas, colina, vales, vento, corrente, Primavera, carvalhos, raios, dias, terreno, poesia, prados, manhã, verde, ocidente, devesas, orvalho, arvoredos, outeiros, ventos, arbustos, montanhas, frescura, colinas, cantos, espessura, pássaros, vergéis, heras, ribeiro, abelhas, lagos, jardim, brisas, montes, castanheiros, gado, brisa, choupos, hera, ermida, murmúrio, mares, várzeas, espessuras, pomar, harmonia, álamos, ribeiras, cachos, devesa, fruta, arroios, vides, amores, céus, musgos, tanques, laranjeiras, cedros, Filomela, salgueiros, solitário, música, pombas, violetas, faias, selva, amoras, violeta, planta, palmas, floresta, plano, estevas, ondas, ninho, mármore, pinheiros, Pomona, rebanho, pássaro, vinha, aurora, alvoradas, jasmims, canto, salgueiro, ouro, amieiros, ervas, areal, parreiras, palmeira, abelha, espuma, pedrarias, carvalho, folha, jardins, boninas, murta. A pedraria, o ouro e o mármore recordam os exemplos de lugar ameno palaciano, enquanto os cachos, a palma, a palmeira, o cedro, a violeta, rememoram o lugar ameno concebido nas Sagradas Escrituras, de preponderante dimensão filosófico-simbólica.

<sup>329</sup> Para mais informação no atinente a este aspecto consulte-se a minha tese de mestrado (2007).

receptáculo profícuo de elementos que germinam então num contexto europeu, caracterizado pela inovação e progresso nas mais diversas áreas.

A botânica foi indubitavelmente uma das ciências que emprestaram muito do seu vocabulário ao lugar ameno dinisiano. A lista de vocábulos é, por isso mesmo, extensa: azevinho, laurentins, vinha, salgueiro, parreira, carvalho, castanheiro, giesta, urze, maia, bonina, limoeiro, jasmim, palmeira, cana, bananeira, funcho, parietária, trevo, esteva, hera, madressilva, malva, limonete, hortênsia, balsamina, violeta, ulmeiro, freixo, silva, urtiga, sobreiro, laranjeira, tojo, corola, nectário, fronde, seiva, líquen, bignónia, cedro, pinheiro, feto, magnólia, raízes, cômodo, actínias, buganvílias, heliotropos<sup>330</sup>.

Algumas notas se afiguram relevantes no tocante ao vocabulário desta área científica. A primeira refere-se à variedade de hipónimos que se incorporam nos hiperónimos árvores e flores; a segunda diz respeito à ocorrência de vários vocábulos que correspondem a aportuguesamentos taxonómicos do latim científico; por fim, constata-se que, por exemplo, em virtude do estudo das partes constituintes da planta, estas passam a constar da figuração do motivo/*topos*.

A par da botânica também a zoologia constituiu uma fonte importante de vocabulário para a concepção do lugar ameno: miriápodes, réptil, verme, pássaro, pomba, andorinha, ave, rouxinol, rola, gaio, insecto, borboleta, abelha, ralo, lagarto, aranha, caracóis, crista, cavalo, espécie Linneana<sup>331</sup>: *canis familiaris*.

A propósito do vocabulário previamente referido é indispensável tecer alguns comentários. Desde logo, é no mínimo curiosa a inclusão da taxonomia do cão («*canis familiaris*»), não se coibindo o autor inclusive de a apresentar em latim científico. Por outro lado, não menos interessante se revela a introdução de variados filos do reino animal, em consequência da aplicação da classificação científica da autoria de Lineu (verme, réptil, miriápodes, lagarto). Ademais, a menção a animais como a «aranha» ou os «caracóis», que não figuravam na representação do lugar ameno, causam alguma surpresa no leitor. Finalmente, detecta-se a tendência, ainda que embrionária, de se especificar, à semelhança

---

<sup>330</sup> Particularmente no que a esta palavra respeita, convém referir que ela constava já do lugar ameno de Rodrigo Paganino, podendo ver-se nesse uso o franquear de um novo caminho seguido no caso por Júlio Dinis.

<sup>331</sup> Carlos Lineu foi o criador da classificação científica dos seres vivos ou das taxonomias. Esta consistia numa nomenclatura binominal, escrita em latim, correspondendo o primeiro a um nome genérico e o segundo a um nome específico, no caso da zoologia. Esta referência evidencia a importância que as ciências, e neste caso concreto a zoologia, atingiram de modo a inclusivamente integrar uma obra literária.

do que acontecera com as plantas, algumas partes que compõem a totalidade do animal, é o que acontece por exemplo com «a crista».

Similarmente, a geografia é também uma ciência particularmente acolhida por Júlio Dinis. Nela se reúnem elementos da geologia, da gemologia, da mineralogia e da meteorologia. O vocabulário técnico, proveniente destas ciências integradas sob a designação comum e abrangente de geografia, se bem que seja parco, marca presença na obra dinisina, contribuindo para a revestir de novidade, através dos termos como *bacia*, *nimbos* e *cúmulos*. Encontram-se porém outros que faziam parte da tradição da concepção do *locus amoenus* palaciano como *rubi*, *safira*, *topázio*, *esmeralda*, *granito*, entre muitos outros já conhecidos na configuração de outras tipologias do lugar aprazível<sup>332</sup>.

Em relação ao vocábulo «*bacia*», apresentam-se três citações, onde o mesmo ocorre, com vista a tecer alguns comentários pertinentes:

No tempo dos frades vomitavam, sem cessar, as feias e enormes carrancas de todos estes quatro tanques grossos jorros de fresca e puríssima água; porém as medidas económicas do último proprietário e as exigências dos seus projectos agrícolas haviam derivado para outros fins parte desta abundante veia, de maneira que três daquelas bacias estavam completamente a seco (Dinis, 1980:212-213).

O sítio era ameno, próprio para se gozar dali esse espectáculo da natureza. Uma colina elevando-se graciosa do meio de uma amplíssima e vicejante bacia (Dinis, 1999a:45).

Imagine-se uma boca de mina, aberta na base de pequeno outeiro, que, todo assombrado de pinheirais, se prolongava a distância, na direcção do norte da aldeia; uma telha, meia quebrada, servindo de bica; e, a receber o abundante e inesgotável jorro de água límpida, a bacia natural, por ele mesmo cavada, e onde à vontade vegetavam os agriões, ávidos de humidade (Dinis, 1999b:191-192).

---

<sup>332</sup> País, Madeira, África, oriente, ocidente, Minho, sul, Norte, países, Lisboa, poente, leito. Também as referências aos diversos aspectos do meio físico se poderiam conceber como um sub-domínio da geografia e nela incluir-se-iam: noite, dia, climas, orvalho, aragem, sopro, céu, céus, sol, horizonte, astro, Lua, planície, paisagens, colinas, encosta, nuvens, atmosfera, paisagem, serras, neves, praia, mar, panorama, colina, vento, montanhas, monte, praias, mares, lagos, brisas, água, encostas, rio, Oceano, cascatas, solo, chuva, íris, terra, desertos, algar, etc.

É por todos conhecido o significado do vocábulo *bacia* enquanto «recipiente portátil de formato circular, oval, etc., fundo chato e bordas relativamente altas, feito de louça, metal, plástico etc., para usos associados à água e a outros líquidos» (Houaiss e Villar, 2007:1058). Ora a utilização do vocábulo difere deste sentido denotativo para metaforicamente designar algo «cujo aspecto, configuração ou finalidade lembre o de uma bacia» ou então designar, em termos geológicos «depressão ou conjunto de terras ligeiramente inclinadas, ger. ocupadas por rios, lagos, etc.», ou ainda no mesmo âmbito se referir a «depressão de terreno cercada de montes ou colinas» (id.). Seja como for, o sentido do vocábulo afasta-se notoriamente do sentido que aponta para um objecto físico destinado a conter água.

Se há ciências menos representadas pelo vocabulário que lhes é característico, outras há que se encontram bem documentadas. É o que acontece com a medicina, ou não fosse o escritor em apreço médico de formação. Assim ocorrem ao longo da produção narrativa vocábulos que atestam o que se acabou de defender, como sejam: *veia*, *artérias*, *sangue*, *diátese*, *clínicos*, *letargia*, *convalescença*, *enfermo*, *doença*, *comoção*, *vertigem*, *fadiga*, *sofrimento*.

Também em relação a este vocabulário convém fazer uma ressalva, pois ele reveste-se de uma utilização peculiar, no que toca aos vocábulos «*veia*» («*veias*», uma vez que o termo é utilizado nos dois números gramaticais) e «*artérias*». Nos três casos, os vocábulos cobrem-se de um sentido metafórico, tendente a fazer figurar cursos de água no lugar ameno.

Uma outra área frutuosa que emprestou diversos vocábulos à obra narrativa dinisiana foi a das artes musical, pictórica e teatral: *música*, *canção*, *balada*, *pastel*, *composição*, *figura*, *fundo*, *perspectiva*, *pintura*, *exibições coreográficas*, *arte*, *tela*, *pintura*, *artista*, *cena*, *espectáculo*, *diálogo*. O que se oferece dizer a propósito deste vocabulário é que está, sobretudo, ao serviço da poetização do lugar aprazível, participando da construção de belas metáforas, co-responsabilizando-se assim pelo lirismo patente no *topos*/motivo.

Resta ainda uma última referência, desta feita ao vocabulário cuja origem se pode identificar com a agricultura: *cultura*, *pomar*, *prados*, *cabeças de gado*, *rebanhos*, *palha*, *colheitas*, *messes*, *rancho*, *quinteiros*, *quinta*, *lameiro*, *souto*, *lande*, *campina*, *ceifas*,

vinhedos, vinha, lavoura, cereal, celeiro, meda, lagar, moinhos, azenhas, tanques, noras, açudes, eiras, presas, encanamentos. Este vocabulário é seguramente responsável pelo facto de a crítica literária apontar Júlio Dinis como o criador do romance rústico/campesino.

A referência à vida do campo, nomeadamente à alimentação - alimento, cereais, celeiro, almoço, refeição, cozinhas, tabuleiros - merece também aqui uma breve referência, por reflectir a introdução de um vocabulário do dia-a-dia numa obra literária. A maioria deste vocabulário é utilizado no seu sentido literal, exceptuando-se os termos «alimento» e «tabuleiros», em que o sentido figurado se reveste de maior pertinência para a interpretação do texto em que se inscreve a sua ocorrência.

Acresce ainda reiterar, recorrendo ao exemplo, o facto de os vocábulos destas esferas e outras retiradas do quotidiano se revestirem de uma dimensão lírica a que normalmente se mantinham alheias. É o caso do termo «toalha», cujo sentido denotativo remete para o objecto de uso diário, dotado de especial expressividade, quando recebe uma nova vertente semântica através da incorporação na metáfora «O riacho, [...], levantava um bramido atordoador ao cair em toalha dos açudes [...]». Trata-se apenas de um exemplo, mas outros de igual importância ocorrem nos excertos investigados, mas que contribui de modo particular para que a paisagem se dote de «força viva»<sup>333</sup>.

A conjugação de figuras (adjectivação anteposta, simples, dupla e tripla, metáfora, personificação, comparação, imagem), destacadas a negrito na construção de uma imagem extraordinária, comprova os novos atributos conferidos a um vocabulário por norma empregue em contextos de pendor certamente menos lírico<sup>334</sup>:

O monte onde se erigira a capela da Senhora da Saúde, afamada por seus milagres e pela sua romaria num círculo de muitas léguas de raio, era uma elevada rocha **vulcânica**, que **dominava** as freguesias rurais de mais de dois concelhos. **Estendiam-se-lhe aos pés as alcatifas** da mais rica vegetação; banhava-los a água dos ribeiros, das levadas e torrentes, **artérias fertilizadoras** de **extensas veigas** e pomares; mas ele,

---

<sup>333</sup> Expressão utilizada por António Manuel Ferreira (2004:274), ao reportar-se à função do espaço na narrativa lírica de Branquinho da Fonseca.

<sup>334</sup> Notem-se os seguintes exemplos também eles reveladores desta tendência: «um tecto de verdura» (Dinis, 1980:30), «mosaicos de verdura» (idem:212), «fermento de poesia» (Dinis, 1999c:140), «arrendado de verdura» (Dinis, 1967:229).

o gigante orgulhoso e selvagem, recebia aqueles preitos, olhava sobranceiro aquela opulência, e, como se fizesse gala da sua rudeza, em vez de **cobrir os ombros com o manto real**, que lhe **estendiam aos pés**, permanecia **áspero, severo e nu, como nas épocas primitivas**, em que uma convulsão tremenda o evocara do seio da terra, para o consolidar em colosso.

Apenas, **como símbolo da realeza, coroava-lhe a fronte alta a alameda**, que, havia perto de um século, **a piedade cristã plantara** em volta da ermida para refrigério e conforto dos devotos cristãos que ali iam (Dinis, 1999a:112).

Um breve apontamento se impõe ainda para o vocabulário inspirado na anatomia humana, concretizado numa gama de vocabulário classificativo das diversas partes do corpo humano, numa associação holonímia/meronímia curiosa. Alguns destes vocábulos patenteiam-se no excerto supracitado, outros ocorrem noutros fragmentos: coração, rostos, olhos, lábios, seio, fronte, pés, peito, ombros, semblantes, cabelos, rosto, mão, colo, boca, cabeças, palmas, braços, faces.

Em passagens como a anterior verifica-se que cada um destes elementos do corpo humano se transfere para a natureza, como se a natureza correspondesse a esse corpo e cada uma das partes dele se identificasse com a sua homóloga na natureza. Ora, este processo contribui notoriamente, ao afastar os termos do seu sentido literal, para introduzir uma dimensão subjectiva inegável que ainda assim figura uma necessidade de concretismo e objectividade por se tratar de elementos que na sua essência contam com a informação «+ concreto».

Para concluir a investigação da categoria gramatical em análise, far-se-á menção, em virtude da vertente concreta e, portanto, objectiva da maioria dos termos, aos vocábulos «emprestados» pela religião aos textos dinisianos: capela, capelinha, milagres, romaria, ermida, devotos, cristãos, eminência, igreja, altar, querubins, Nossa Senhora da Conceição, Santa Luzia, Senhora da Saúde, Mosteiro, monge, frades, bênçãos, patriarca, milagre, templo, trindades, mistério, espírito, campanário.

Posto isto, transita-se de novo para os dados recolhidos com recurso ao programa *Lexicon* e que, depois de submetidos a alguns cálculos através do *MS Excel*, no tangente

aos tempos verbais utilizados por cada um dos escritores, possibilitaram a obtenção do quadro 3.

A observação do referido quadro permite concluir que o modo conjuntivo, variável entre o valor mínimo, em termos percentuais, de 0% e o valor máximo de 2,09; o modo condicional, cuja variação se encontra entre o 0% e 0,52%; e o modo imperativo, com valores percentuais inferiores, em que o valor mínimo é 0% e o valor máximo é 0,08%, ocorrem com menor incidência do que o modo indicativo. Portanto, a ocupar o primeiro lugar encontra-se o modo indicativo, com valores percentuais que oscilam entre os 50, 26% e os 59, 03%. As restantes percentagens distribuem-se entre o gerúndio, o particípio e o futuro imperfeito com pouquíssimas ocorrências.

Autores	Alexandre Herculano		Rodrigo Paganino		Júlio Dinis	
Tempos Verbais	Nº	Perc.	Nº	Perc.	Nº	Perc.
Condicional	0	0	1	0,52	3	0,23
Futuro Conjuntivo	0	0	1	0,52	13	1,02
Futuro Imperfeito	0	0	3	1,57	4	0,31
Gerúndio	3	3,61	18	9,42	90	7,04
Imperativo	0	0	0	0	1	0,08
Infinitivo	10	12,05	34	17,80	173	13,54
Particípio	20	24,10	31	16,23	249	19,48
Presente Conjuntivo	1	1,20	3	1,57	18	1,41
Presente Indicativo	16	19,28	43	22,51	222	17,37
Imperfeito Conjuntivo	0	0	4	2,09	12	0,94
Pretérito Imperfeito	28	33,73	47	24,61	382	29,89
Pretérito m-q-perf	1	1,20	4	2,09	30	3,05
Pretérito Perfeito	4	4,82	2	1,05	72	5,63
Total	83	100	191	100	1278	100

**Quadro 3: Distribuição dos tempos verbais pelos autores estudados**

No que ao modo indicativo diz respeito, aproximadamente metade das formas pertence ao pretérito imperfeito, associando-se este tempo verbal ao pendor descritivo das sequências analisadas. Atentando nos valores percentuais do presente do indicativo, deduz-se que este tempo ocupa o segundo lugar de eleição dentro do modo indicativo, variando entre valores de 17,37% e 22,51. Com muito menor incidência se constata a adoção do

pretérito mais-que-perfeito e, de forma ainda mais significativa, do pretérito perfeito. Ainda assim, a presença destes tempos verbais justifica-se pela interdependência existente entre descrição e narração. Estes dados permitem pois confirmar esta relação já abordada na secção relativa à conexão discutida previamente entre *locus amoenus* e descrição. A evidência dos dados comprova a teoria de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1991:89), segundo a qual o presente e o pretérito imperfeito do indicativo constituem um dos «traços genéricos» dos fragmentos descritivos, responsáveis por imprimirem nesses excertos um valor aspectual durativo e iterativo.

O participio passado desempenha a função de auxiliar dos tempos compostos, dimensão minoritária quando comparada com função predicativa ou atributiva, manifestamente dominante.

Posto isto, é tempo de analisar as formas verbais mais frequentes em cada um dos autores e as formas sobre as quais recaiu a escolha concomitante dos escritores. Quanto às formas verbais mais frequentes, enumeram-se em Alexandre Herculano as dos verbos ser (14), ter (7), estar (5), haver (4) e ir (3); no concernente a Rodrigo Paganino, correspondem a formas dos verbos ser (10), dar (6), ter (5), perturbar (3), estar (3), sentar (3), vir (3), ver (3), poder (3) e querer (3); finalmente no tocante a Júlio Dinis as formas mais correntes pertencem aos verbos ser (77), ter (24), haver (21), estar (18), ver (14), fazer (12), parecer (12)

No que respeita aos verbos, alguns, que contribuíam para a construção do lugar ameno em Alexandre Herculano, são retomados por Júlio Dinis. Entre eles, contam-se as formas: admirar, alvejavam, assentar, batendo, chegando, cobrir, começava, dir-se-ia, é, entende, esquecida, estirava, expiram, fechadas, ficava, há, ia, morro, perpassar, pôs, resistir, restava, rodeava, são, servia, traçava, vão, vencer, via, voltarem. De igual modo integrou Júlio Dinis no seu lugar ameno formas verbais utilizadas por Rodrigo Paganino, nomeadamente: amar, apodera, avistou, avultava, buscai, caminhando, chama, conduzia, confundiam, convida-me dá, demoravam, descansa, descí, descobriu, desconhecia-me, entravam, erguem, esconderem-se, espriar, estabeleciam, fazia, fosse, gotejava, infundem, levadas, limitavam, mudando, ofereciam, oposto, parecia, perder-se, podem, revestido, sentar-se, sentia, sofrer, subia, tornava, vinham.



A análise dos dados permite estabelecer uma relação inequívoca entre o lugar ameno patente nos fragmentos de Júlio Dinis e os segmentos de Alexandre Herculano e de Rodrigo Paganino, onde o *topos*/motivo ocorre.

Ainda no que aos verbos concerne, uma análise mais atenta, em termos semânticos, permite verificar a existência de afinidades interessantes, quando se estabelecem relações com as outras classes, designadamente com os nomes e posteriormente com os adjectivos.

Neste sentido, descobre-se um grupo de verbos que se associam ao campo das ciências: aspirar, curar, embalsamar, alucinar, desfalecer, desmaiar, disseminar, dividir, duplicar, embriagar, empalidecer, ensanguentar, expirar, fenecer, gemer, infiltrar, inocular, inspirar, internar, multiplicar, operar, palpitar.

Por outro lado, ressalta um outro conjunto possível, tendente a marcar a área das percepções: alvejar, amarelar, azular, avistar, branquear, cair, caminhar, cantar, cintilar, colorir, deliciar, deslizar, dizer, doirar, dourar, ecoar, enegrecer, entoar, escoar, escorregar, esmaltar, estalar, florescer, florir, flutuar, fulgir, gelar, gemer, gotejar, humedecer, iluminar, luzir, marchetar, murmurar, olhar, olorar, ondular, orlar, perfumar, pintar, quebrar, rasgar, rastejar, relinchar, resplandecer, reverdecer, ripar, rir, rolar, romper, rumorejar, saborear, sacudir, saltar, serpentear, soar, soprar, sorrir, sussurrar, ver, voitar, voltear, zumbir.

Se de um lado ficam os verbos ligados aos sentidos, do outro aparecem os que se aliam às emoções, aos sentimentos: abraçar, animar, angustiar, cismar, contemplar, encantar, enfeitiçar, entristecer, extasiar, iludir, impressionar, imaginar, sofrer, rir, sorrir.

A atracção que algumas áreas novas, como a economia, exercem sobre a sociedade e consequentemente sobre os escritores, justifica a entrada de alguns verbos nos textos dinisianos: poupar, arrendar, produzir, despedir. Há ainda aqueles que remetem para a actividade agrícola, provenientes de valorização idêntica à que se operara noutras áreas vocabulares: arrotear, brotar, cultivar, plantar, desfolhar, cavar, pastar, crescer, germinar, estiolar, florir, florescer, nascer, nutrir, renascer, vegetar.

Resta também referir os verbos retirados das actividades do quotidiano como alimentar, costurar, lavar, apregoar, estender, ripar, coar, temperar, atulhar, estirar, vestir, despir, beijar, aninhar, abraçar, soltar, debruçar, empanar e, de igual modo, mencionar que muitos desses verbos e outros são utilizados uns em sentido metafórico, outros contribuem

para conferir uma dimensão humana ao ser a que se associam, como: forrar, franjar, povoar, carcomer, alcatifar, tapetar, talhar, entrelaçar, entretecer e tecer. Muitos outros se poderiam aqui acrescentar<sup>335</sup>.

O uso das tecnologias na análise textual levanta alguns problemas, um deles, é o facto de o programa utilizado não permitir destringir o uso de determinado vocábulo no sentido literal ou figurado, o que pode deturpar a interpretação e análise dos dados. Procurou-se obviar este problema, sobretudo no que respeita às figuras e tropos de que constitui exemplo ilustrativo a metáfora.

A metáfora enquanto processo de transladação de características, no caso da metáfora predicativa, propriedades ou acções, não constitui em si um fenómeno particularmente relevante. O curioso, no caso concreto, da prosa dinisiana é a criação de novas metáforas, inusitadas, justamente pela conjugação de traços de áreas muito diversas. Não são apenas os nomes que servem esta revigoração da figura, mas também os adjectivos e os verbos. Ilustre-se esta faculdade da metáfora em Júlio Dinis através da análise da expressão «a atmosfera embriaga». Ora, o conhecimento que o leitor tem da realidade suporta o seguinte entendimento da expressão: o verbo embriagar, na sua estrutura comum exige que o sujeito do verbo detenha uma propriedade (+ alcoólico), por exemplo, e que este sujeito exerça a sua acção sobre um ser com uma determinada característica (+animado). Pois essa seria a correspondência que iria ao encontro do entendimento «normal» do leitor que se limitasse à interpretação literal do sentido que

---

<sup>335</sup> Podem ser tomados como exemplos ilustrativos do que ficou dito as seguintes passagens: «temperavam de tintas» (Dinis, 1980:219), «o ar embalsamado» (idem:30), «saboreava as delícias do sono» (idem:17), «nem lhe empanava o azul» (Dinis, 1999c:140; 180:30), «as mais puras e ideais concepções de fantasia exaltadas pululam» (Dinis, 1971:140), «onde florejavam as mais famosas japoneiras e magnólias» (idem:199), «espraiar então a vista pelos formosíssimos vales» (Dinis, 1967:261), «as buganvílias entretecendo os seus cachos roxos com flores alaranjadas das bignónias» (ibidem), «as flores sorriem» (ibid.), «nos flancos, abertos em fendas quebradas, sulcadas em ribeiras pelas torrentes de inverno, uma vegetação exuberante [...]» (idem:262), «a atmosfera embriaga» (ibid.), «a majestosa álea de sobreiros seculares, alcatifada de relva que, sobretudo dos lados, por pouco trilhada [...]» (1999a:45), «estendia-se a vista» (Dinis, 1980:129), «quarteirões, regulares como tabuleiros de um jardim» (ibid.), «na pintura em mosaico dessas vicejantes alcatifas [paisagens campestres]» (idem:130), «quase sempre as coroavam altas neves» (idem:141), «enleando-os nas malhas de uma rede complicada de arroios cristalinos» (ibid.), «gemiam as noras» (Dinis, 1999a:343), «soltavam-se às presas os diques» (ibid.), «a corrente [...] soltava do seio os amieiros sempre ávidos e insaciáveis de frescura» (Dinis, 1967:228), «perfumes que embalsamavam os ares» (Dinis, 1971:140), «as saudades que lhe pululavam no coração» (Dinis, 1999d:235), «violetas e malvas que a entretemeavam» (idem:192), «os carvalhos e castanheiros seculares temperavam a claridade da lua, coando-a através da folhagem» (idem:137), «o rio que se estirava em chão de areia» (idem:263), «as suaves ondulações [...] eram todas forradas de folhagem viçosa» (Dinis, 1967:194), «as casas alvíssimas, disseminadas por aquela verdura» (ibid.), «[...] cortado a cada passo por pontes rústicas e açudes» (ibid.), «roupas estendidas» (ibid.), «se beijavam as pombas e volitavam as andorinhas que vinham aninhar-se nos beirais» (idem:227), «carvalhos decepados» (Dinis, 1999d:263).

embriagar faria. Porém, a expressão «a atmosfera embriaga» desencadeia de imediato a procura de um sentido diverso. O leitor certamente terá de encontrar no verbo embriagar, aplicado a um elemento natural (- humano), um sentido que se afasta do literal que enforma o conhecimento que ele detém do mundo e da realidade. Se o verbo embriagar aponta para o efeito de perturbação do indivíduo que ingeriu bebidas alcoólicas, facilmente se transferirá o efeito de perturbação arrebatadora para o indivíduo que se vê envolto naquela atmosfera aprazível.

Paralelamente ao que sucedeu com a análise dos nomes e dos verbos, também os adjectivos atestam o ascendente dos textos de Alexandre Herculano e Rodrigo Paganino. Se dúvidas houvesse, não persistiriam diante das evidências que se apresentarão de imediato. Contam-se apenas no número de dois os adjectivos comuns aos três escritores, bom e contínuo, adjectivos estes que, aliás, são provenientes da tradição clássica e renascentista. De Alexandre Herculano acolheu Júlio Dinis os adjectivos: rigoroso, baixo, belos, brancos, claro, cristã, diferentes, extenso, formosos, grandes, paroquial, pobre, rectangular, seculares. A maioria destes ocorria já nos textos clássicos e renascentistas: belos, brancos, claro, diferente, extenso, formosos, grandes, pobre e baixo. Já a herança de Júlio Dinis relativamente a Rodrigo Paganino se limita aos adjectivos: plácido, antigo, cheia, misteriosa, nu, pequenas, pura, só, sombrias, verdadeira e verde, sendo que alguns ocorriam quer na tradição clássica quer na renascentista: cheia, nu, pequenas, pura, só, sombrias e verde. Se estes foram mantidos nas formas originais, outros houve em que a alteração de Júlio Dinis se prendeu com o género ou o número: amarelas, diversos, esguia, rugoso, silenciosos e surdos.

Cotejados os adjectivos seleccionados por Júlio Dinis com os utilizados por Alexandre Herculano e Rodrigo Paganino na configuração do *locus amoenus*, resta aplicar o mesmo procedimento mas agora tendo em vista o cotejamento com a mesma classe gramatical que formava o lugar aprazível nas tradições literárias clássica e portuguesa. Este cotejo permitiu verificar a presença de um vasto leque de adjectivos empregues na figuração do *locus amoenus* que constituía o referido *topos*/motivo naquelas tradições literárias. Entre muitos outros<sup>336</sup> contam-se: manso, comprido, espesso, doces, luminoso.

---

<sup>336</sup> Vejam-se mais exemplos: fresco, verde, singular, ameno, odorífero, maravilhoso, gracioso, baixo, grande, comprido, suave, formoso, claro, puro, brando, sereno, cristalino, sombrio, rústico, saudoso, rico, diverso, solitário, vivo, largo, pequeno, viçoso, aprazível, delicado, bom, contínuo, branco, salgado, amarelo, roxo, húmido, umbroso, pacífico, mimoso, matutino, azul, natural, transparente, casto, belo, diverso, remoto, alegre, triste, quieto, infinito, imenso, medicinal, selvagem, humano e límpido.

O facto de Júlio Dinis ter bebido de múltiplas fontes de inspiração não o coloca numa posição de subserviência face a estes modelos, pelo contrário, muito mais significativa é a componente inovadora da sua figuração do *locus amoenus*. A quantidade de adjectivos que ocorrem pela primeira vez na concepção do lugar ameno é muito mais ampla do que aqueles que resultam do reaproveitamento das leituras do escritor portuense. Entre esses adjectivos destacar-se-ão, em primeiro lugar, aqueles que se aliam à percepção: virente, azul-escuro, alaranjado, verde-pálidas, alvejante, alvíssimo, atordoador, bicolor, carmim, deliciosíssimo, escuro, fragrante, frondosa, fumegantes, grossas, irregulares, loiras, movediça, cónica, obscura, ondulante, oscilantes, pálidas, pegajosas, pontiagudas, quente, rápido, rugoso, ruidoso, surdo, silencioso, sussurrante, verdejante, trémulas, vicejante, liso, informes. Em segundo lugar, evidenciam-se os adjectivos dependentes de rotinas quotidianas citadinas e aldeãs: espontâneo, activo, agrícola, caro, domáveis, domesticáveis, económicas, eléctrica, extensa, estéril, inúteis, nobre, opulento, ostentosas, pitorescas, rico, produtivo, quotidiano, rurais, urbana, balsâmico, fertilizadoras, pobre, poderosa. Em terceiro lugar, sobressai um conjunto de adjectivos tendentes a qualificar a natureza dos terrenos: vulcânica, saibroso, arenoso, argiloso, campestre, alpestre, fértil. Há ainda a considerar, em quarto lugar, um outro agrupamento revelador de um certo pendor romântico da prosa dinisiana: encantador, fantásticas, fascinadora, fatal, fatídico, indefinível, melancólico, milagrosas, misteriosa, mortuária, profética, vaga, vaporosa, sinistro, supersticiosa, mágicos. Finalmente, um outro conjunto se pode formar a partir dos dados, o que remete para a extensão, para a proporção invulgar: tremenda, surpreendente, remota, profundo, magnífico, longo, abundante, admirável, amplíssimo, comprida, descomunais, distante, disperso, enormes, esplêndido, extenso, imensos, imponente, inesgotável, infinitos, longa, longínquo. De imediato, ocorre ao leitor a tendência romântica para o sublime a que neste trabalho se fez menção por diversas vezes.

Destaca-se o uso do adjectivo hereditária, tendo em conta a importância que a teoria da hereditariedade ocupou nas diversas áreas do saber.

Uma última observação se revela pertinente, tendo em conta os resultados do programa *Tropes*, no que se refere à classe gramatical dos adjectivos. Trata-se do cariz predominantemente subjectivo dos adjectivos patentes no *locus amoenus* dinisiano, com um valor correspondente a 68,2% do total. Ainda assim, verificou-se uma redução significativa daquele pendor relativamente aos 85,7% característicos do referido tópico em

Rodrigo Paganino. Quanto menor é o recurso aos adjetivos de cariz subjectivo, maior é o uso de adjetivos numéricos, com um valor de 3,8%, contra 0% em Rodrigo Paganino. Estes dados demonstram um avanço lento para um maior concretismo, um maior realismo em termos vocabulares.

À semelhança do que se verificou com os adjetivos, também a selecção dos advérbios revela idênticas preferências por parte do escritor portuense. Antes de mais, salientam-se os advérbios que constam dos excertos dos três escritores em apreço: ali, apenas, mais, não e tarde. Em relação aos advérbios que se patenteiam quer na obra de Alexandre Herculano, quer na obra de Júlio Dinis, incluem-se os seguintes: ainda, bem, então, já, lá, longe, muitas, onde, principalmente, tão. No tocante às escolhas efectuadas de entre os advérbios usados nos excertos de Rodrigo Paganino, Júlio Dinis revelou especial apreço pelos seguintes: após, assim, daí, depois, diante, junto, quase, sempre, talvez.

O programa *Tropes* permitiu verificar uma preferência distinta em função do autor que se pretenda estudar. Alexandre Herculano utiliza preferencialmente os advérbios de tempo (28,9%) e os de intensidade (24,4%), ao passo que Rodrigo Paganino prefere os advérbios de intensidade (32,1%) e os de lugar (26, 4%). Os advérbios de modo são relegados por estes escritores para posições menos importantes, ocupando percentagem idêntica (13%). Júlio Dinis parece encetar um percurso de mudança, porquanto, se bem que os advérbios de intensidade continuem a ocupar uma posição cimeira (31,6%), seguidos dos advérbios de tempo (23,9), o terceiro lugar é ocupado pelos advérbios de modo (15,8%). Esta tendência reflecte uma maior importância da modelização do discurso nesta dimensão. Os advérbios temporais<sup>337</sup> e espaciais<sup>338</sup>, fundamentais para a construção da descrição, revestem-se de valor deíctico<sup>339</sup> na maioria dos casos, corroborando a posição teórica apresentada na secção 8.2, relativamente às relações entre a descrição e o *locus amoenus*.

Os advérbios de modo, na sua maioria adjuntos ao sintagma verbal, aparecem ainda assim com frequência reduzida, em remissão no plano da significação, quer para a

---

<sup>337</sup> Contam-se como tal os seguintes: agora, ainda, cedo, depois, enfim, então, finalmente, já logo, nunca, outrora, sempre, tarde.

<sup>338</sup> Acima, acolá, adiante, aí, além, ali, aqui, daí, dali, diante, donde, fora, junto, lá, longe, onde, perto.

<sup>339</sup> Para explorar a questão do valor deíctico dos advérbios de localização temporal e espacial consulte-se a secção «O sintagma adverbial» na *Gramática de Língua Portuguesa* da autoria de Mateus et al. (2003: 417-432).

«leitura de maneira», quer para «leitura orientada para o sujeito»<sup>340</sup>. Entre eles contam-se: vagarosamente, tristemente, gradualmente, deleitosamente, pitorescamente, obliquamente, confusamente, livremente, esplendidamente, magnificamente, alternadamente, grosseiramente, agradavelmente, lentamente, lisonjeiramente, rigorosamente, monotonamente<sup>341</sup>.

Começa a aflorar nestas sequências textuais de Júlio Dinis um aproveitamento da riqueza expressiva do adjetivo com função adverbial. Trata-se de projectar o adjetivo não apenas sobre o sujeito ou o objecto mas sobre a acção expressa pelo verbo, actuando sobretudo como «adjectivo adverbial». Recolheram-se três exemplos deste fenómeno: «Uma colina elevando-se graciosa do meio de uma amplíssima e vicejante bacia», «As rosas, as malvas as madressilvas florescem espontâneas à beira dos caminhos», e «[...] mais pareciam pesados cúmulos de nuvens surgindo ameaçadoras do ocidente».

Atentando nos exemplos, compreende-se a importância que detém a captação de uma impressão que funde movimento e forma. Os predicados do sujeito transladam-se simultaneamente para o processo em evolução, traduzido pela forma verbal. Os aspectos do sujeito, captados por uma visão de traços consagradamente impressionistas, sobressaem, submetendo o verbo a este predomínio da totalidade, capaz de fundir em si a simultaneidade do que se contempla e revestindo-se assim de uma plasticidade

---

<sup>340</sup> Cf. idem: 422; 429.

<sup>341</sup> As expressões em que aparecem comprovam esta ocorrência maioritariamente correspondente à leitura de «maneira» ou «modo»: «estava esplendidamente [...] e magnificamente azul» (Dinis, 1967:177), «sentia bem» (ibid.), «ver ainda hermeticamente» (Dinis, 1980:17), «mas difícil seria igualmente percebê-lo» (idem:213), «harmonizar-se tristemente» (idem:217), «subia ao ar lentamente» (Dinis, 1999c:141), «pousavam tristemente» (Dinis, 1999a:318), «cujos troncos, confusamente cruzados, se podia [...]» (ibid.), «tão fielmente se vê reproduzido» (ibid.), «ofereciam alternadamente aos raios solares» (Dinis, 1967:227), «traçava obliquamente [...] uma coluna luminosa» (idem:229), «me encontrava sentado, ou mais rigorosamente, deitado» (idem:305), «as vistas se dirigissem repousavam sempre agradavelmente sobre um ameno [...]» (Dinis, 1971:199), «onde se demoravam irresistivelmente» (ibid.), «se condensam fantasmagoricamente em pequenas nuvens» (idem:200), «combinam-se surpreendentemente a luz e o orvalho» (ibid.), «vagamente tingidas» (Dinis, 1967:261), «foi caminhando vagarosamente» (Dinis, 1999a:45), «limitado ao fundo [...] e lateralmente por elevadas paredes» (ibid.), «quebrando agradavelmente a ordinária monotonia» (Dinis, 1980:129), «desenhavam-se em grandes sombras, vagamente contornadas sobre o claro céu» (idem:131), «começava a ser discutida, não demasiado lisonjeiramente para ela» (idem:133), «a noite prestou-se voluntariamente à colaboração do romance» (idem:147), «torcem os ramos, melancolicamente despidos dos álamos e sobreiros» (Dinis, 1999a:7), «abrandara gradualmente a violência do sul» (idem:32), «o céu [...] em alguns quadros de Anunciação tão fielmente se vê reproduzido» (idem:318), «os [...] episódios da vida agrícola desenrolavam-se aos sentidos, deleitosamente alucinados, do sobrinho de D. Doroteia» (idem:343), «[...] descia-se à fonte por alguns degraus grosseiramente abertos, havia muito tempo» (Dinis, 1999b:192), «[...] crescendo livremente, haviam atingido proporções quase tropicais» (ibid.), «[...] involuntariamente parava a contemplá-lo» (Dinis, 1999d:6), «Reparando mais atentamente, outros motivos concorriam ainda para fortalecer esta primeira impressão» (idem:7) e «[...] desenhava-se vagamente o majestoso íris» (idem:231).

considerável. Este fenómeno será burilado até à perfeição por Eça de Queirós, umas décadas mais tarde (Da Cal, 1981:147-162).

A análise dos textos, em função da dimensão a que se associavam, permitiu concluir que, apenas no atinente à dimensão simbólica, se verificou uma preferência pelos momentos finais do dia, tarde ou início da noite, em simultâneo com a referência a mudanças abruptas de estado de tempo, indiciadoras da aproximação de tempestades ou temporais. Além disso, nesta dimensão evidencia-se uma manifesta presença de vocabulário associado à morte: túmulo, campa, cemitério, ciprestes. No tocante, às restantes dimensões, o vocabulário é utilizado indistintamente.

Neste momento, algumas conclusões gerais se podem tirar de tudo o que ficou exposto neste capítulo. A primeira respeita à preservação de vocabulário das classes analisadas, quer da literatura clássica, quer da literatura bíblica e até italiana. De igual modo se comprova a manutenção de vocabulário proveniente da literatura portuguesa, compreendida entre a Idade Média, o Renascimento e o Maneirismo.

Uma segunda dedução concerne à evidência, resultante do cotejo entre os textos de Júlio Dinis e os de Alexandre Herculano e Rodrigo Paganino, no tangente à figuração do *locus amoenus*, de que os textos destes últimos escritores funcionaram efectivamente como palimpsestos do lugar ameno dinisiano. Aspectos temáticos como a percepção ou o trabalho ou mesmo a religião ocuparam de forma transversal os escritos, onde o *topos*/motivo se manifestou, através dos verbos, nomes ou adjetivos seleccionados por todos os escritores estudados para o representar.

O vocabulário que agora se patenteia nos textos literários provém de áreas tão diversas como a biologia, a zoologia, a geografia, a geologia, a meteorologia, as artes, a medicina, a anatomia ou a agricultura. Aos termos destas ciências se vem juntar aquele que se retirou do dia-a-dia, do quotidiano, e que nada tem de incomum ou invulgar.

Esta conjugação, aliada à exploração do sentido figurativo dos vocábulos das diversas proveniências, resulta num conjunto que se reveste de novidade, de expressividade invulgar, que marca um momento de viragem, apesar de nele resistirem elementos da escola romântica.

Por outro lado, comprovou-se que o *topos*/motivo em estudo estabelece relações inegáveis com questões do âmbito da narratologia, manifestas no uso que se fez do vocabulário. Assim, o recurso, de forma preferencial, ao presente e ao imperfeito do modo

indicativo, bem como aos vocábulos de valor deíctico, evidenciam os traços individualizadores da descrição. A conexão estabelecida com o pretérito-perfeito e o pretérito mais-que-perfeito denuncia a dificuldade em distinguir fronteiras inquebrantáveis entre a descrição e a narração, por se imbricarem uma na outra na produção narrativa.

Além disso, o emprego atípico do vocabulário proveniente das diversas áreas, do qual deriva uma dimensão lírica a que se mantinha até então alheio, revela a profunda criatividade de Júlio Dinis e justifica o reconhecimento do seu papel fundamental na literatura portuguesa, assomando como um marco tutelar para a literatura subsequente, nomeadamente para a prosa eciana.



## 10. CONTRIBUTO PARA UMA PERIODIZAÇÃO LITERÁRIA

Chamam-lhe alguns, a desfazer seus créditos,

Um sentimentalista;

Outros, a envés, o crêem realista,

Analisando o humano coração,

Estados de paisagem, vida ou alma,

Em penetrante calma

E de acerado olhar, mas... a seu modo.

Por mim, suponho, ao todo,

Que em todos há razão (Oliveira, 1939:429).

Uma breve leitura do texto em epígrafe anuncia a ambiguidade<sup>342</sup> com que se debatem os investigadores na tentativa de situar a obra de Júlio Dinis no âmbito da periodização literária nacional, havendo inclusive quem<sup>343</sup> o defina como «pré-pós-modernista». A discussão que envolve a filiação de Júlio Dinis a uma qualquer escola, tendência ou corrente literária, não tem alcançado consenso.

---

<sup>342</sup> Jorge de Sena (1988:277) refere-se à posição «ambígua» que o autor ocupa na literatura portuguesa, procurando disseminar sobretudo os aspectos que, na sua obra, revelam Júlio Dinis como um precursor de Eça de Queirós

<sup>343</sup> Trata-se de Linda Egan (1994) que, num artigo da revista *Colóquio/Letras*, perspectiva o romance *Uma Família Inglesa* como «pós-modernista» quer pela técnica quer pelo conteúdo, não deixando porém de reconhecer alguns desvios que o furtam a essa classificação. Concretamente nesta obra, compreende tanto o passeio de Carlos pelo campo, quanto o passeio de Manuel Quintino, como exemplos de versões parodiadas (o primeiro do passeio romântico na natureza e o segundo do comportamento exibido pelos apaixonados) que atestam precisamente o teor pós-modernista do romance. Será necessário equacionar outras hipóteses de interpretação para estas passagens textuais, como as que foram já propostas anteriormente, neste trabalho.

Muitos dos contendores o consagram como introdutor do realismo/naturalismo em Portugal; outros consideram que lhe cabe a mediação, a transição entre a escola romântica e a escola realista/naturalista; há ainda os que contrariamente contestam o seu papel de precursor do realismo/naturalismo. No entanto, os proponentes de cada uma das teses não chegam a responder categoricamente às dúvidas suscitadas permanentemente pela questão<sup>344</sup>.

Não se pretendendo com este trabalho achar a chave para a resolução deste problema que tem ocupado amplamente os investigadores, visar-se-á sobretudo contribuir para um melhor entendimento da questão, submetendo-a a uma nova luz – a do movimento alemão Biedermeier, e perscrutando a forma como as dimensões do estudo do motivo/*topos* do *locus amoenus* na obra dinisiana poderão esclarecer as difíceis articulações entre os movimentos que formam este eixo tricêntrico – Romantismo - Realismo - Naturalismo.

Daqui deriva naturalmente uma indagação: até que ponto o lugar ameno poderá contribuir para definir «a personalidade literária» de Júlio Dinis e para o filiar a um qualquer movimento ou escola literária?

Marília Ramos, na «Introdução» à edição escolar de *A Morgadinha dos Canaviais* (1951:25-26), explora o papel do meio no desenvolvimento da acção deste romance, oferecendo uma proposta de resposta à questão formulada, nos seguintes termos:

Para os românticos, a paisagem valia como «um estado de alma» e Júlio Dinis, em quem se combinam sentimentos românticos expostos sobriamente, a anunciar o Realismo, reflecte, na esteira de Bernardim Ribeiro, a paisagem coada através do seu temperamento nostálgico. [...] Por isso, a paisagem deste escritor é calma, laivada de meias tonalidades ao gosto romântico [...] Outras vezes a melancolia acentua-se e a paisagem entristece, enquadrada no ambiente romântico de cemitério aldeão [...]

---

<sup>344</sup> Inscreve-se neste último grupo Lucília Lobo (1946:20-24) que simplesmente defende que Júlio Dinis despreza os caracteres vis, maus, nas suas obras e que estes traduziriam uma concepção de vida pessimista que o escritor não abraçava. Por outro lado, aponta a propensão metafísica, sofista e, por vezes, política da poesia realista/naturalista que o próprio autor portuense critica.

Partindo do comentário, deduz-se que a funcionalidade prevalente da paisagem na obra dinisiana coincide com a sua capacidade de espelhar «um estado de alma», em estreita conexão com um sentimento nostálgico e melancólico.

Mas terá Júlio Dinis patentado, enquanto escritor contemporâneo do movimento romântico, características peculiares deste movimento literário, no tocante ao *locus amoenus*? Será que na sua obra, à semelhança do que acontecia com os escritores ditos românticos, se limitou a empregar o motivo/*topos* com o objectivo de traduzir estados de alma?

O estudo encetado neste trabalho demonstra que são sobretudo a dimensão psicológica e em parte a dimensão simbólica do *locus amoenus* que alimentam esta funcionalidade. Porém, em abono da verdade, deve acrescentar-se, reiterando os argumentos anteriormente aduzidos, que a paisagem da obra dinisiana congrega em si muitas outras funções.

Sampaio Bruno, num ensaio intitulado «O romance rural» (1984:120), ancora a obra dinisiana ao movimento romântico, recorrendo, porém, a outros argumentos que sustentam esta filiação. Entre eles evoca a tendência para o idílio campestre, refúgio ora para o melancólico ora para o enfermo, consentâneo com a busca de Júlio Dinis de caracteres idóneos. Segundo o crítico só este meio se coadunaria harmoniosamente com a concepção de seres virtuosos na sua essência.

Contrariando esta ideia, surge a opinião de Maria Aparecida Santilli (1979:119) para quem não há na nova concepção de vida aldeã «uma visão idílica do homem e da comunidade rural». Exemplifica com a situação de duas personagens: Henrique de Souselas e Augusto. Ambos servem a tese de defesa do trabalho e da condenação do ócio, como de resto demonstra a transformação da primeira personagem num cidadão activo, contributivo, útil ao país, ou, como diria Liberto Cruz (1972:36), simplesmente num «homem novo». A lusitanista (1979:200) acredita que o *locus amoenus* influi noutro parâmetro, que não o anteriormente abordado: «Em verdade, o anseio de estabilidade, de concerto, cuja mostra está em toda a ficção dinisiana, determinante dos romances de poucas tensões e epílogos felizes, é que lhe dá o toque alegórico de um “locus amoenus”».

Ao primeiro argumento a favor da filiação de Júlio Dinis ao Romantismo, Sampaio Bruno acrescenta outro (1984:120), a capacidade sugestiva que causa a impressão genérica da paisagem pintada pelo escritor. Reconhece o ensaísta, todavia, que o campo,

«paradisíaca químera», acolhe pois, em determinadas situações, as «prestigiosas idealizações» do escritor portuense. Sublinhe-se, contudo, que o ambiente campestre, aqui lido como lugar aprazível, não se confina a desempenhar tal papel, o que mais uma vez determinaria a sua parca funcionalidade.

Para ilustrar este argumento poder-se-ia evocar a predilecção de Júlio Dinis pela hora crepuscular ou matutina. Na concepção do *locus amoenus* de Júlio Dinis aparecem de forma recorrente estes momentos do dia tão caros aos românticos. O facto de esta preferência ganhar contornos de isotopia não oferece dúvidas, mas desenhar-se-á a sua presença nos mesmos moldes em que ocorria nos restantes escritores românticos. Esta questão deve estar já ultrapassada, porquanto foi explorada noutra parte deste trabalho.

Outro factor, enquadrado por Isabel Pires de Lima nos limites do movimento romântico, é a apologia da «vida rural» e o «contacto com a natureza», bem como a concepção idílica do campo. Henrique de Souselas de *A Morgadinha dos Canaviais* é a personagem escolhida para servir de exemplo, por nele se encontrar o mote para glosar o tema da oposição entre cidade/campo, tema este que, aliás, atravessa a literatura, desde a Antiguidade Clássica até à literatura contemporânea. Isabel Pires de Lima entende que o elogio da vida rural se imbuí de um «espírito romântico». Necessariamente convinha fazer sentir a inadaptação da burguesia urbana ao espaço rural, para melhor glorificar a entrega desta a outros projectos, como sejam os do trabalho, da actividade desenvolvida no campo, com intuito de proporcionar o desenvolvimento económico e melhoramentos indispensáveis para que tal suceda. Daqui se pode concluir que, mais uma vez, se reverte uma temática eventualmente romântica, através de uma lógica casualística numa característica de pendor realista.

Irwin Stern (1972:31) afasta-se das teorias dos críticos anteriores, defendendo que «Os romances de Júlio Dinis aparecem durante este último período [de 1865-1871] e reflectem o estado ambivalente da prosa de ficção portuguesa». Este raciocínio sustentará o juízo de que Júlio Dinis é uma «figura de transição», um «intermediário» entre o Romantismo e o Realismo<sup>345</sup>. O ensaísta admite que o tema das descrições panteísticas

---

<sup>345</sup> Irwin Stern (1972: 114-123) reflecte sobre a obra de Júlio Dinis e as suas ligações com o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo. No atinente ao Naturalismo, as limitações apontadas são consideráveis, porquanto reconhece que a análise científica e os princípios teóricos deste movimento são aplicados, mas sem o êxito atingido por Zola. As descrições psicofisiológicas ficam muito aquém do mestre francês.

deriva da corrente romântica, enquanto reconhece que a dimensão realista das suas obras se traduz na realidade vivida no campo, na descrição de costumes rurais e no teor eminentemente psicológico das descrições das personagens.

Condizente com esta posição surge também a de Alceu Amoroso Lima (1940:215) que sintetiza exemplarmente o papel de Júlio Dinis no panorama de escolas e períodos literários nacionais: «Pode-se mesmo dizer que Júlio Dinis representa o elo finíssimo entre os dois grandes movimentos literários, se bem que pessoalmente alheio a ambos».

A identificação do escritor com um elo evoca, desde logo, a existência de uma ligação entre os dois movimentos literários contíguos. Essa ligação define-se como «finíssim[a]», tradução óbvia da quase imperceptibilidade dessa união, como se de facto essas partes constituíssem um todo homogéneo, em que os seus elementos se fundem, se cindem de forma perfeitamente harmoniosa. Por outro lado, esta conjugação não impossibilita a preservação por parte de Júlio Dinis de uma identidade própria, inconfundível, pois, na verdade, não coincide na sua plenitude nem com o movimento precedente, nem com o subsequente.

Ao atender à importância que assumem as relações das personagens com o espaço «psicossocial», para cuja exploração contribuem inquestionavelmente as técnicas narrativas associadas ao narrador – onisciência e monólogo interior -, Maria Aparecida Ribeiro (1994:143) admite que graças à inclusão de cenas secundárias, procedimento por ela considerado de pendor realista, se alarga o objecto de observação e os espaços se tornam múltiplos. O fenómeno daqui decorrente é a distensão da narrativa num «tempo lento», como reflectem as palavras da estudiosa: «A descrição destes espaços e dos conflitos gerados pelas suas diferenças físicas, psíquicas, sociais e económicas, bem como a da sua conciliação, resulta numa narrativa de *tempo lento*».

Isabel Pires de Lima (1990), ainda que avalize as características românticas da obra dinisiana, não deixa de assumir que a concepção idílica do campo acaba por reverter a favor do cariz realista da obra. Reflecte ainda sobre a primordial função crítica que cabe à

---

Na verdade, fenómenos como o vício do jogo ou do álcool apareciam já em escritores portugueses anteriores. Lembre-se Rodrigo Paganino. Bastará reler algumas passagens de *Os Contos do Tio Joaquim* (2003:50-51;126-127) e ali se expressam esses tópicos. No conto «Os domingos de fora da terra», o padre vai encontrar alguns trabalhadores entregues ao jogo e ao vinho, sob o poder da tia Josefa. Num outro conto, «Como se ganha uma demanda», Joaquim dos Santos, irmão de Raimundo, leva uma vida desregrada, entregando-se ao jogo, ao álcool e às patuscadas.

descrição na obra dinisiana, exemplificando com a descrição do solar da Casa Mourisca e a da Herdade de Tomé da Póvoa. Obviamente, pretende-se visar através dela a classe aristocrática, apegada a tradições e convenções nobiliárquicas, passadistas, inoperantes, por oposição a uma mentalidade liberal, burguesa, que beneficia do progresso económico, decorrente da abertura a novos valores. Torna-se assim impossível separar no romance dinisiano a paisagem idílica de uma nota pedagógica e moralizadora que o seu autor pretende transmitir a todos os que o lêem; por outras palavras, as dimensões psicológica, social e até simbólica, entretecem-se num conjunto tão homogéneo, que se torna impossível separar os fios que o compõem.

Incontornável e perfeitamente aceitável é a tese defendida por Helena Buescu (1990) que entende a procura de refúgio na vida idílica, a aspiração a prazeres calmos, à contemplação, e a busca da felicidade elementar nas coisas e na natureza, como características da última fase do Romantismo. Ora, na verdade, estas posições decorrem de um desencanto, recorrente sobretudo na segunda fase do Romantismo, que se identificará com o Ultra-romantismo. A evolução para um novo paradigma processa-se fundamentalmente por esta mudança de gostos, pelo abandono progressivo do *locus horrendus* e sua consequente substituição pelo *locus amoenus*, eventualmente ainda eivado de um certo idealismo, ou talvez não<sup>346</sup>, na medida em que Júlio Dinis acreditaria na capacidade de mudança efectiva produzida pela concretização de propostas potencialmente idealistas. Analisar-se-á posteriormente o contributo desta informação para o estabelecimento de relações com o fenómeno Biedermeier.

Na verdade, faz todo o sentido a observação de Helena Buescu (1995:64) quando, numa perspectiva didáctica e persuasiva, compreende a proposta de Júlio Dinis como a de:

[...] um *mundo a fazer* que considera possível e até bem provável; um mundo de que, na sua óptica, a utopia está longe, porque está justamente ao nosso lado e ao nosso alcance. A censura, tantas vezes produzida, de um idílio a resvalar para a idealização, para a utopia e a falta de conformidade com o real é, a meu ver, supremo paradoxo de leitura em relação ao universo textual de Júlio Dinis: se ele escreve

---

<sup>346</sup> Helena Buescu (1990:52) nega o idealismo, a utopia, que, muitas vezes, impropriamente, no seu entender, se aliam quer a Júlio Dinis, quer a George Sand.

sabendo que esse mundo proposto não existe ainda, pelo menos de forma sistemática, o certo é que escreve também porque acredita na viabilidade próxima dessa existência. Este é um facto que, não só elucida as estruturas narrativas concebidas, como responde ainda a uma questão essencial: a da inevitabilidade de cada universo textual e dos seus constituintes.

Ora não perdendo de vista as últimas palavras da citação, justificar-se-á a presença do *locus amoenus*, enquanto uma das estruturas narrativas concebidas por Júlio Dinis, nesta configuração da obra como «livro instrumento», didáctico, por isso, postulado pelo autor em *Ideias Que Me Ocorrem*.

O mesmo acontece com Jorge de Sena (1988:285-287), que procurou enquadrar o romance de Júlio Dinis numa «periodização» que não se limita ao âmbito da evolução europeia do romance, ainda que não se desvincule absolutamente dela. Consagrando a atenção devida aos autores ingleses que poderão ter representado um papel fundamental no progresso do escritor portuense, não relegou a importância da literatura francesa, mormente de Octave Feuillet e George Sand<sup>347</sup>. Aliás nestes nomes engasta o «ruralismo mitigado por uma visão em que o bucolismo perdeu a máscara barroca» ou o ainda designado «realismo idealizado». Ressalte-se que quer nos escritores ingleses quer em Gorge Sand foram identificados traços do fenómeno Biedermeier. Este dado deve ser tido em conta, no momento em que se fizerem algumas conjecturas sobre o assunto.

A designação «realismo idealizado» equivale à de «realismo idealista» utilizada por Joaquim de Araújo. Importa dizer que talvez seja a sua opinião aquela que melhor enquadra a função do *locus amoenus* nesta tentativa de discernimento da vertente em que se poderá encaixar:

In uno stile limpido e sereno, senza scompiglio d'immagini, del tutto sconvenienti all'intreccio de' suoi romanzi, in un realismo idealista, se m'è dato dire così, forte e logico, figlio della sua anima candida e della sua educazione naturalistica, sapendo vedere e osservare la dolce

---

<sup>347</sup> Manuel Pinheiro Chagas (1867:227) sublinha os nomes de Octave Feuillet e George Sand como excepções aos excessos em que a literatura estrangeira se perdia, na época do Romantismo triunfante.

esistenza dei villaggi, il sereno paesaggio de' campi e la vita intima delle città [...] (Araújo, 1896:7)

Em defesa do teor realista da obra de Júlio Dinis sai também Luís Miguel Tavares Ferreira (2003) que considera que é precisamente o realismo a característica essencial dos cenários em que se movem as personagens dinisianas. Além disso, o realismo destes cenários confere às personagens a dimensão de «verdade» postulada pelo escritor português. Ainda a propósito dos cenários de Júlio Dinis, confessa: «Mais do que meros cenários de romances cor-de-rosa, os espaços em que se movem as personagens têm tanto de rigor descritivo como de intenções pedagógicas por parte do autor, que quer dar a conhecer ao leitor um país nas suas diversas facetas» (Ferreiro, 2003:10).

Torna-se igualmente pertinente citar as considerações de J. Fernando de Sousa (1940:6), atinentes ao realismo expresso na obra de Júlio Dinis. Partindo do pressuposto de que o retrato concebido das paisagens não exige qualquer esforço, pois é a manifestação da «beleza das paisagens, [d] a singeleza do viver campesino, [d] a nobreza moral de certas personalidades manifestando-se dominadora, através da viveza e naturalidade dos diálogos», verifica-se a existência de um realismo que não exprime o mais «baixo» da sociedade nem o «materialismo» que a individualizam. Porém, a sua observação da realidade, permitiu-lhe dotar-se de um realismo que se traduziu na «fiel descrição das coisas e das pessoas».

Maria Lúcia Lepecki (1979) experimentou esmiuçar os aspectos de teor romântico e realista na produção romanesca dinisiana. Sobressai deste trabalho sobretudo o meio como a maioria daqueles que são por inerência aspectos românticos estão ao serviço do realismo na sua obra. O que significa que a autora, ainda que assumindo a escrita dinisiana como tributária das sensibilidades apontadas, acaba por deixar a impressão de que Júlio Dinis se inscreve sobretudo na segunda. Não se desprendendo a presente análise deste pressuposto, lembra-se que a autora assevera que os espaços físicos e socioeconómicos na obra dinisiana se opõem, tendendo no entanto à aproximação. A transmutação do lugar geográfico («continente» de personagens e acontecimentos) em espaço acontece por força da assunção de conteúdo semântico por parte dos lugares, transmitido pela definição de carácter. Esta definição decorre da semantização das personagens que habitam o «lugar-espaço». Assim, a antagonização mais importante evocada é a que opõe Lisboa à aldeia, a



primeira é representativa do bem e do mal, enquanto a segunda assume apenas o valor positivo. A crítica literária exemplifica com o episódio de Henrique de Souselas de *A Morgadinha dos Canaviais*, mas também com o de Madalena e Augusto. Ele, tendo saído da capital, por ter sido assolado pelos males civilizacionais, regenera-se na aldeia; mas Madalena e Augusto souberam retirar da cidade os benefícios por ela oferecidos. A proposta ideológica de Júlio Dinis passa pela harmonização destes contrários, segundo Maria Lúcia Lepecki, aproveitando os aspectos positivos de cada um dos espaços, fundindo-os num mundo novo. A moralização de Júlio Dinis prende-se, deste modo, com a complementaridade oferecida pela cidade e o campo. Porém, a oposição de espaços não se limita, para a estudiosa, à obra referida. Alarga-se também a *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, em que Herdade e Solar se semantizam antagonicamente. Na primeira, encontram-se os «sinais» positivos do trabalho, da criação de riqueza e sua preservação; no segundo, inversamente, perspectivam-se os «sinais negativos» decorrentes do apego ao passado e à tradição, da perda progressiva de habilidade e domínio económico. Surge, assim, mais uma oportunidade de Júlio Dinis apresentar o seu projecto ideológico, político e social. A sua concretização passa pela homogeneização de opostos que se efectua no final da obra e para a qual será imprescindível a percepção por parte de Jorge dos «sinais» emitidos pelos espaços antagónicos, Herdade e Solar.

Se tudo o que se disse não fosse suficiente para traduzir o grau de incerteza que envolve este debate, seria altura de relembrar o que o próprio autor escreveu, ao tentar apresentar a sua teoria relativa ao género romance, em *Ideias Que Me Ocorrem*: «A verdade parece-me ser o tributo essencial do romance bem compreendido, verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e de determinadas paixões» (Dinis, 1980:110).

O escritor, reflectindo sobre as características que privilegia no romance, afirma ainda um pouco mais adiante (idem, 1980:112):

Vejamos, porém, um autor menos atrevido. Concebe uma ideia que quer desenvolver pelo romance. Cria as personagens entre quem se deve passar a acção, dota cada qual com o seu carácter próprio e individual, carácter escolhido e estudado na vida real. Coloca-as num

mundo de todos conhecido; dá-lhes para meio de acção os meios ordinários; ilumina o quadro com a esclarecedora luz da realidade, que dissipa os mistérios.

Júlio Dinis não concebe o romance como um género onde a verdade não tem lugar. Os princípios teóricos que defende, e dos quais procura não se afastar, concebem a verdade como elemento fundamental e integrante do romance-instrumento que pretende criar. A verdade que envolve não apenas as personagens, mas igualmente o meio, o mundo em que se encontram integradas, e consequentemente a descrição desse espaço<sup>348</sup>.

Maria José Oliveira Monteiro (1958), perseguindo a demonstração desta ideia crê que a espaços como a quinta de Alvapenha, a Senhora da Saúde, a fonte onde Clara e Daniel se encontram, correspondem outros tantos espaços reais, referentes das descrições elaboradas por Júlio Dinis. Condescende ainda assim com a possibilidade de o escritor ter introduzido modificações, mas na essência demonstra que esses espaços integravam, à data da concepção das obras, a freguesia de Grijó e não uma qualquer outra localidade como outros tentaram alvitrar, designadamente algum lugar do Minho. Termina a sua obra, afirmando peremptoriamente a sua perspectiva sobre a questão: «Digam o que disserem, as suas crónicas jamais se despegarão das tradições desta terra (Grijó), porque o ambiente, a paisagem e os monumentos têm voz, que soará para todo o sempre mais verdadeira e mais forte que a voz dos homens» (Monteiro, 1958:397).

Em sintonia com as vozes dos que notaram a dimensão realista da obra dinisiana, Ary dos Santos (1948:26) contribui para a discussão da concepção de verdade no romance, evocada em *Ideias Que Me Ocorrem*, com o seguinte juízo: «E, no entanto, exceptuando o descritivo da paisagem, tudo é mentira na sua obra».

Nem tudo o que ficou dito corresponde exclusivamente ao objecto do presente estudo, porém pode a ele aplicar-se. O testemunho de Carlos Reis (1996:554), ainda que em exclusiva remissão ao romance dinisiano, sustenta a posição apresentada «[...] em romances como *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871) o cenário rural que enquadra as acções revela já

---

<sup>348</sup> Serão provavelmente essas reflexões de Júlio Dinis que suscitam outras congéneres em Egas Moniz (1942:268): «Nas *Pupilas*, na *Morgadinha*, em toda a sua obra, o diálogo é tão bem vasado nestes moldes, que, ao segui-lo, temos a impressão de que as cenas foram reais e fotografadas em flagrante. Através de todos os seus romances há verdade na descrição e a apresentação das personagens, no cenário em que estas se movem, na paisagem observada, na interpretação dos sentimentos em jogo».

uma certa capacidade de ilustração de problemas sociais (até pelo culto de personagens típicas), distanciando-se da exaltação imaginosa da novelística romântica convencional».

Para terminar a discussão que se levantou em torno da noção de «verdade», acrescenta-se ainda a seguinte afirmação de João Luso (1940:222):

Transformar a realidade em beleza sem a desnaturar, sem a mais leve intenção de artifício, eis o segredo que sublimou a sua obra. Júlio Dinis não mentiu nunca aos seus leitores nem a si próprio. Olhava assim os panoramas e os homens, os animais e as flores, os caracteres e os sentimentos, as leis que regem o Universo e os mais ligeiros episódios entre os seres mais humildes. Não se entregava, como certos pintores, ao propósito de favorecer os modelos que a natureza, a vida lhe oferecesse... Através da sua individualidade lírica, naturalmente, espontaneamente eles lhe tomavam a feição. Saíam para o romance, não copiando, está claro, integralmente, mas em alguma coisa, e sempre em proveito próprio, a imitando.

Concretamente no que respeita à forma como a natureza é perspectivada pelo Romantismo e pelo Naturalismo, Luís Forjaz Trigueiros (1973:705) declara que as duas correntes literárias partilham a noção de que o ser humano se insere na natureza como «sua criatura ou parte integrante».

Poder-se-á depreender desta concepção a inexistência de conflito entre o ser humano e a natureza? O facto é que a obra de Júlio Dinis contempla a existência desse conflito – Henrique e Daniel são disso exemplos-, ainda que ele acabe por ser sanado, funcionando como catapulta para a evolução e aperfeiçoamento do ser humano. A constatação de tal facto não conduz ao esclarecimento cabal da questão a deslindar: afinal a que movimento ou escola se filia Júlio Dinis? E será possível fundamentar cabalmente essa filiação?

Reinaldo dos Santos (1927), no discurso proferido por altura da inauguração do busto de Júlio Dinis, diante da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, explora os aspectos partilhados entre a dimensão paisagística da obra dinisina e a obra de arte pictórica. Ressalta dessa análise o papel de transição que cabe a Júlio Dinis, entre o «Romantismo» e

o «Naturalismo». A conjugação da visão objectiva e naturalista da paisagem com a sensibilidade romântica impõe-se, por isso, como elemento incontornável para quem pretende estudar o *locus amoenus*, enquanto factor passível de vincular a obra dinisiana a um qualquer período literário.

Ora, o estudo levado a cabo permitiu inquestionavelmente verificar mudanças quer nos matizes incorporados no motivo/*topos*, que na própria configuração lexical e até estilística adoptada na produção narrativa dinisiana, sobretudo quando comparado com outras figurações literárias, mais próximas ou mais distantes. No primeiro caso, inscrevem-se os exemplos retirados da obra de Herculano e Rodrigo Paganino; já no segundo se incluem os exemplos ancorados à literatura clássica, bíblica, italiana, ou portuguesa, abrangendo a literatura nacional situada entre o final da Idade Média, o Renascimento e o Maneirismo.

Não oferece dúvidas um outro dado da prelecção de Reinaldo dos Santos: o de que as paisagens dinisianas se inspiraram naquilo que o escritor observou, viu ou contemplou. Esta actividade, fruto sobretudo das suas estadias prolongadas em Ovar<sup>349</sup> e na Madeira, foi também fomentada pela sua vivência no Porto, apontado como uma cidade ridente e campesina por Sousa Viterbo (1923:12-13), excepção feita obviamente para os invernos chuvosos. Sousa Viterbo chega mesmo a expressar a sua apreciação da cidade portuense: «A cada passo se nos depara um trecho idílico, que está a pedir a palheta de um Teniers ou a flauta pastoril de um Teócrito». O pintor flamengo e o poeta grego comungam a mesma dilecção pelo idílio campesino, afeição que os une a Júlio Dinis.

É justamente a capacidade de saber «transplantar para as páginas dos seus livros, a [nossa] paisagem, o carácter e os costumes da [nossa] gente, e tantas figuras que encontrou na vida, as quais, na sua maioria, existiram», que justifica, para Fernando de Araújo Lima

---

<sup>349</sup> João Gaspar Simões (1947:467- 468; 471) salienta a importância de Ovar como inspiração, ora para a concepção do cenário de *As Pupilas do Senhor Reitor*, ora para a descoberta do modo de atrair para a sua obra a atenção do povo, a quem em primeiro lugar se destinava. Aquele lugar havia revelado ao escritor uma realidade desconhecida ao homem civilizado, que ele era, até ao momento. José Tavares (1957) procedeu ao levantamento de uma série de situações que terão estado na base de outros tantos quadros que figuram na obra de Júlio Dinis: a esfolhada, o desafio, a distribuição do correio, a descrição da noite de Natal, do «Presepe», do auto dos “Reis” e das eleições são os quadros que merecem maior atenção pela ligação que, segundo o autor, estabelecem com a região owarens. Ainda tendo em vista o esclarecimento dos modelos que terão estado na base da produção dinisiana, A. Dias Simões (1923) intenta desfazer possíveis equívocos relativamente a esta questão. Na sua óptica, diversas personagens, que vai analisando, fundamentado no conhecimento pessoal por vezes, encontraram naquela cidade o paradigma que estaria por detrás das criações de Júlio Dinis. De igual modo o entende também João Gaspar Simões (1947:471) na obra que abre esta nota e cujo conteúdo referente a Júlio Dinis foi republicado mais tarde (Simões, 1961).

(1971:13), a filiação de Júlio Dinis à «Escola de transição entre o Romantismo e o Naturalismo».

Numa posição um pouco distante encontra-se Reis Dâmaso (1884) que descobre em Júlio Dinis o fundador da escola naturalista em Portugal, reconhecendo-o, por isso mesmo, como predecessor de Eça de Queirós. No artigo intitulado «Júlio Dinis e o Naturalismo», vai sublinhando os aspectos que, no seu entender, em cada um dos romances do escritor portuense patenteiam a modernidade, emanada das suas leituras inglesas. Entre elas assinala o estudo minucioso da vida real e dos costumes populares, o alcance social e as tendências para o nivelamento social. Não deixa porém de aludir ao seu «temperamento poético», justificativo da sua propensão para «observar a vida rural», ocasionando uma oportunidade única para exercitar as suas «qualidades paisagistas».

Num evento social – a homenagem prestada pela Faculdade de Medicina a Júlio Dinis, Joaquim Costa (1927:81-87) refere a paisagem, espelho da atitude contemplativa de Júlio Dinis diante da natureza, como um anúncio do Naturalismo em Portugal. Apesar disso, num outro momento, o então director da Biblioteca Municipal do Porto (1928:294) declara em tom assertivo: «a realidade esbate-se nos seus livros, na tinta meiga de que a sua imaginação a coloria». Esta afirmação indicia certamente a interferência da imaginação dinisiana na realidade que transparece na sua obra, revestindo-a de outras cores que não lhe pertenciam por princípio. Saliente-se porém que não deixa de admitir a presença de uma «realidade» nessa concepção, ainda que esbatida.

A dita asserção pode ainda suscitar uma outra reflexão: a escrita de teor realista inibe, na sua totalidade, o trabalho imaginativo do escritor? A capacidade imaginativa a partir do real não caracteriza de igual modo um escritor realista e um escritor romântico? Então, como se poderão definir fronteiras intransponíveis entre a capacidade criativa de um e a de outro? A «illusion référentielle», conceito introduzido por Michael Rifaterre (1982:118), não se aplica de igual modo à obra realista e a uma qualquer outra obra de um qualquer outro período? Se esta depende essencialmente do leitor, não há modo de avaliar a acuidade referencial patente nas obras destes escritores.

A título de síntese, pode afirmar-se que se imbricam de forma inextricável três movimentos literários - Romantismo/Realismo/Naturalismo, tornando impossível a definição de fronteiras entre cada uma das áreas abrangidas por estes movimentos literários, sendo que, muitas vezes, a dimensão conceptual, os motivos, os temas,

aparentemente associados a um deles revertem a favor de outro, servindo a ideologia que o autor defende e pretende certamente partilhar e confiar ao leitor, como se de um testemunho se tratasse, e coubesse ao leitor recebê-lo e garantir que a tarefa que lhe cabe seja integralmente cumprida.

É hora de formular nova indagação: não haverá, pois, forma de ultrapassar este impasse colocado pela necessidade de filiar Júlio Dinis a um determinado período literário?

Para diligenciar uma resposta a esta pergunta é fundamental o retrocesso ao início deste capítulo, momento em que se aflorou uma hipotética conexão entre a filiação de Júlio Dinis a um período literário e o movimento alemão Biedermeier.

A leitura dos trabalhos de B. Zolnai, D. Baróti, H.H. Remak, F. Sengle e Colette Dimić<sup>350</sup>, destinados a explorar quer o conceito quer os seus traços, patentes nas obras literárias da Europa Central e Sudoeste, abre caminho a uma associação plausível entre os elementos que têm dificultado a filiação de Júlio Dinis a um qualquer movimento literário e este conceito, originariamente confinado ao contexto literário alemão.

Seria de todo aconselhável um estudo aprofundado dos traços Biedermeier nas obras dinisianas. Porém, não é este o propósito deste trabalho, ficando, no entanto, a proposta para que possa vir a ser explorada. Há, contudo, entre esses traços alguns que remetem para a questão a debater. F. Sengle caracteriza em termos genéricos o ambiente que se vive, naquela que apresenta como a terceira e última fase do Romantismo europeu: pessimismo, desencanto, cepticismo, próprios de uma geração que procura refúgio na vida idílica. Por outro lado, nota que a literatura reflecte a evolução de uma classe em movimento ascendente, a burguesia, classe ávida de mudança de uma classe conservadora com receio da agitação sentida na época. As características resumem-se a três elementos fundamentais: o didactismo, o idílio e a utopia (Sengle, II: 762-64; 864-72).

A natureza idílica na obra narrativa dinisiana adquire, por vezes, como prova a relação que o herbanário estabelece com a natureza, a dimensão de verdadeira revelação do

---

<sup>350</sup> Entre esses estudos encontram-se o de Henry H. H. Remak (1973), intitulado «The periodization of XIX<sup>th</sup> century German literature in the light of French trends: a reconsideration». Dois outros estudos da autoria de Colette A.-M. Dimić acrescentam conhecimentos relevantes para a literatura francesa: «Les traits Biedermeier chez Sainte-Beuve, poète et romancier», e «Les traits Biedermeier dans les romans champêtres de George Sand». Estes avanços decorrem de estudos originariamente conduzidos por F. Sengle, *Biedermeierzeit: Deutsch Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. I: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, II: *Die Formenwelt*, III: *Die Dichter*. 3 vols. Menção se deve ainda fazer aos estudos de B. Zolnai (1935), «*Irodalom és Biedermeier*», e a D. Baróti (1942), *Biedermeier ízlés a francia irodalomban*.

Divino. Esta personagem admira como já vimos a beleza das plantas, maravilhando-se com as potencialidades da natureza beneficente.

Outro traço particular do fenómeno Biedermeier é justamente o contraste entre o campo, obra sublime, e a cidade. O contraste está ao serviço da oposição entre autenticidade, pureza, honestidade, e corrupção, mentira, venalidade. O fosso que separa, ainda que temporariamente, Henrique de Augusto, ou o conselheiro Manuel Berardo do herbanário Vicente traduz esse antagonismo. A aversão pela vida política e urbana não impele, no entanto, Vicente à solidão ou o subtrai ao dever social. É em prol do bem comum que o herbanário abre mão da sua casa e da sua relação harmoniosa com a natureza, e, por que não dizê-lo, da sua vida. Tal como George Sand, Júlio Dinis apreende o aspecto enobrecedor, são e feliz do trabalho rural, demorando-se nos passatempos, costumes folclóricos e pitorescos daquele ambiente.

Finalmente, imbuído deste espírito do fenómeno Biedermeier, Júlio Dinis revela o seu amor pela natureza, que o compele a gostar da vegetação, da geologia e da fauna, a comprometer-se com a botânica e a entomologia. A natureza na obra dinisiana tem a capacidade de apaziguar e enfraquecer o mal-estar existencial<sup>351</sup>, traço individualizado do fenómeno Biedermeier.

A preocupação que norteou a tentativa de identificar similitudes entre os textos dinisianos e os textos dos escritores Biedermeier cingiu-se particularmente à natureza e à preferência votada ao campo/aldeia em confronto com a cidade, sempre que tal implicava a presença do *topos*/motivo *locus amoenus*; todos os restantes traços, ainda que presentes, foram negligenciados, em consequência do objectivo gizado para este capítulo. As três dimensões apontadas para o lugar ameno reúnem-se assim sob a égide deste fenómeno ainda mal conhecido no seio da literatura portuguesa, exigindo que os investigadores arrolem todos os esforços para o darem a conhecer com a minúcia que o assunto requer.

---

<sup>351</sup> Num artigo dedicado ao estudo dos traços do movimento Biedermeier nos romances campestres de George Sand, Colette Dimic (1982:158) afirma: «La nature apaise et affaiblit le malaise existentiel. Aussi les promenades aux alentours de Nohant sont-elles de rigueur. En dehors des randonnées familiales, le Biedermeier aime les activités artistiques».





## 11. CONCLUSÕES

Anuncia-se o fim de uma longa caminhada, iniciada nas primeiras páginas deste trabalho académico. É pois, como diria Fernando Pessoa «a hora!» de olhar para trás e enunciar, através da síntese possível, as conquistas empreendidas, as dúvidas resolvidas - se é que tal chegou a acontecer ou chegará algum dia a acontecer -, e verificar até que ponto as portas fechadas não franqueiam novas buscas a partir dos mesmos textos.

Da discussão com vista à definição do campo teórico sobressaem sobretudo as inúmeras dificuldades e a ausência de consensos que envolvem diversos domínios científicos de investigação e outros tantos enfoques, em consequência das perspectivas adoptadas. A questão da deriva terminológica está, pois, muito distante de encontrar uma resolução. Ainda assim, a pesquisa realizada através dos sentidos tantas vezes díspares e até inconciliáveis dos termos tema/motivo e *topos* garantiu a apresentação do entendimento que serviu os intentos da indagação mentora deste estudo.

As raízes do motivo/*topos* do *locus amoenus* radicam, como a própria designação deixa antever, nas literaturas clássicas, pelo que não constitui surpresa a estreita relação entre a sua figuração na literatura portuguesa e a sua ocorrência nas literaturas grega e latina. Originariamente, a funcionalidade do motivo/*topos* era limitada, mas, à medida que o seu uso se foi disseminando, inclusivamente por textos de índole, proveniência e natureza diversas, constatou-se um investimento considerável quer em termos formais, quer em termos conteudísticos, dele defluindo a sua permanente revitalização. Deste modo, de simples ornamento retórico da tradição clássica passou a consagrar-se pela sua

funcionalidade múltipla, impondo-se inclusivamente como traço distintivo de determinadas formas, géneros (écloga, romance pastoril), movimentos ou períodos literários.

A evolução do *locus amoenus* concretiza-se na emergência do *locus amoenus* clássico, marinho, palaciano, exótico, bem como na riqueza de combinações possíveis com *locus solitarius*, *hortus conclusus*, *locus horrendus*, *locus amoenus à l'envers*, *aurea mediocritas*, Idade de Ouro, etc.

Estes espaços são habitados por seres de natureza diferente, deuses, ninfas, pescadores, pastores, homens e mulheres comuns, verificando-se uma tendência inequívoca, com o passar do tempo, de afastamento do primeiro modelo e aproximação do último, o mesmo é dizer, o lugar ameno afasta-se da irreabilidade para progressivamente tender a projectar o real ficcional, ou ainda, por outras palavras, converte-se num espaço mais humanizado e menos transcendente.

Nas literaturas clássicas, o lugar ameno reveste-se de uma aura de sacralidade e simbologia que encontrará ressonância nas Sagradas Escrituras e que ressurgirá no final da Idade Média, ocultando-se no período renascentista, para no maneirismo voltar a emergir. Decorrente também da tradição clássica, a valorização do espaço rústico, contraponto do cosmopolita, perpassa a literatura nacional, manifestando-se ao longo de séculos de produção literária. A natureza amena, dotada de capacidade regeneradora para aqueles que, debilitados por todo o tipo de adversidades, a procuram, ancora nesta antinomia.

As influências ditadas pela literatura italiana, como sejam as variantes fantástica, exótica, marinha e palaciana (estas duas já ocorriam na literatura greco-latina) do *locus amoenus*, ou a sua simbiose com o *locus solitarius*, quase se perdem na voragem dos tempos. Depois de se exibirem na literatura renascentista, permaneceram na sombra, não merecendo a preferência dos escritores, à excepção de Rodrigo Paganino, em cuja obra ressurgiu o interesse pela fusão do lugar ameno e do *locus solitarius*.

As ressonâncias de certas preferências deste escritor e de Alexandre Herculano projectam-se na concepção do lugar ameno da produção narrativa dinisiana, nomeadamente a predilecção por determinados momentos do dia e do ano (hora crepuscular e Outono) e a primazia da componente pictórica e sonora. A percepção do campo como reduto capaz de restabelecer a saúde perdida recebe-a Júlio Dinis de Paganino, ao passo que de Herculano aproveita especificamente o simbolismo associado à introdução do *locus horrendus*.

Que a formação abrangente de Júlio Dinis, enriquecida pelo estudo das línguas e literaturas clássicas, francesa e inglesa, o apetrechou habilmente, comprova-se pelas inúmeras citações ou simples evocações de autores e obras consagradas dos filões de cada uma delas.

O estudo do *locus amoenus*, na condição de motivo ou *topos*, exigiu a ponderação das suas relações com categorias narrativas tão diversas como a de «personagem», «acção», «espaço», «tempo», «perspectiva», «descrição» ou «narração», porquanto elas configuram nos textos um investimento semântico muito importante, convertendo-se tantas vezes em ecos da ideologia subjacente à narrativa.

O amor confesso de Júlio Dinis à natureza parece circunscrever os contornos de isotopia de que se reveste o *locus amoenus* na sua produção narrativa, indiciando desde logo a intromissão do lirismo na narrativa. Este hibridismo tem fomentado o interesse de alguns investigadores, por se ter vindo a revelar um campo frutífero na literatura.

A partir da análise das obras dinisianas foi possível provar a existência de três dimensões do lugar ameno: a dimensão psicológica, a dimensão social e a dimensão simbólica.

A dimensão psicológica ocupa um lugar de destaque pela proeminência que adquire relativamente às outras duas. Através dessa dimensão figura o estado de alma das personagens, mas também o influxo da paisagem sobre o seu íntimo, projectando-se essa influência no decurso da acção. Assim, o lugar ameno aparece como um espaço destinado a reabilitar as personagens, a restaurar a sua condição física e psicológica, mas também a desencadear um processo de autodescoberta assinalável, ou mesmo a acentuar o sofrimento, pelo contraste erigido entre o exterior ridente e o interior desalentado. Por outro lado, é também através do lugar ameno que ressalta a inadaptação de uma personagem a um determinado espaço, por incapacidade de compreensão, resultado da distanciação que se interpôs e ditou uma profunda cisão, mas também o seu contrário, ou seja, a incapacidade de a distância destruir esses laços profundos entre a aldeia e a personagem que nela foi criada e, por razões diversas, dela se manteve afastada por algum tempo. Cidade e campo são entendidos essencialmente como espaços de complementaridade e não tanto de confronto, porquanto se defende o aproveitamento do melhor que cada um dos espaços encerra.

Com menor frequência, é certo, o lugar ameno reveste-se de uma aura de encantamento, magia, fantasia e mistério, sempre sujeitos a um processo de desconstrução, de desmistificação, cujas repercussões se percebem na sublimação e na sacralização do lugar.

Por outro lado, o *locus amoenus* institui-se como repositório de lembranças, de recordações queridas, impulsionando uma fuga do tempo presente, na ânsia de agarrar a felicidade pretérita reavivada pelo espaço eutópico.

A dimensão social, menos proeminente certamente, confere novidade à narrativa dinisiana, expondo valores, crenças e ideologias peculiares ao ser humano que habita a contemporaneidade do escritor portuense. Um dos reflexos da esfera social na configuração do lugar ameno incide sobre a convicção de que o retiro ou exílio em determinados ambientes salubres, de ar puro, por norma identificados com as aldeias ou outros espaços campestres, redundava em benefícios para os pacientes de doenças respiratórias, nomeadamente a tuberculose, ou a moléstia vulgarmente designada no século XIX como *spleen*. O retiro no seio da natureza, além de enformado por esta perspectiva terapêutica, é uma prática social recorrente no tempo de Júlio Dinis, traduzindo-se em movimentos migratórios frequentes das cidades para os campos, limitada obviamente às classes com maior capacidade económica.

A oposição de espaços com características diferenciadoras mas complementares, como sejam a cidade e o campo – temática antiquíssima, mas agora imbuída de novas matrizes significativas - constitui um meio privilegiado para abordar a influência do meio sobre os indivíduos, as relações sociais e as condições de sociabilidade e progresso dos habitantes destes espaços, anunciando-se a necessidade de alguns sacrifícios, algumas cedências, a fim de se atingir o equilíbrio social desejado.

A dimensão simbólica cinge similarmente o *locus amoenus* e o seu reverso, ou seja, o *locus horrendus*, coexistindo frequentemente, quando se trata de explorar a dicotomia de espaços, respectivamente do campo e da cidade. Através desta vertente, a natureza, dotada do seu primitivismo e de um carácter modelar didáctico para os que com ela mantêm laços inquebrantáveis, recupera a grandiosidade inabalável, avolumada diante da fragilidade humana.

O *locus horrendus* põe à prova os cidadãos de regresso à aldeia, cuja «purificação» é a consequência de progressos significativos numa espécie de demanda

ôntica. Superada esta prova e operada a consequente transformação, o cidadão, qual peregrino em processo de ascese mística na Idade Média, poderá usufruir do lugar ameno, vedado ao seu conhecimento até ao momento em que se autodescobre. A personagem pode ainda aceder prolepticamente à sorte que o futuro lhe reserva ou projectar os seus desejos por meio da imaginação no presente da acção, desencadeando a sua concretização.

Entre os *loci* e as personagens estabelecem-se relações metafóricas e metonímicas e dessas relações depende em muito o devir da acção narrativa.

A dilucidação dos sentidos implícitos acessíveis aos leitores dependerá, em muito, da sua capacidade de interpretação simbólica e fomentará a génese de uma sociedade nova, mais justa e mais livre, na justa medida da compreensão da mensagem ideológica subjacente às obras narrativas e da concretização do projecto inicial dinisiano de instrumentalização do livro.

Independentemente da dimensão valorizada, na concepção dinisiana do *locus amoenus* é sintomática a preferência pelas qualidades plásticas e pictóricas, evidenciando afinidades estreitas com outras esferas artísticas, herdadas da tradição portuguesa romântica vintista.

O estudo empreendido em torno do vocabulário configurador do lugar ameno permitiu evidenciar que boa parte dele proveio da tradição clássica, bíblica e italiana; que uma outra parte radica na literatura portuguesa compreendida entre o final da Idade Média, o Renascimento e o Maneirismo; e que a estas procedências se vem juntar uma outra porção oriunda da representação do lugar ameno em *Pároco da Aldeia*, de Alexandre Herculano, e em *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino. Além disso, estas duas obras estão na base de uma exploração de fios temáticos comuns a Júlio Dinis.

O vocabulário constituinte do *locus amoenus* matiza-se por se associar a áreas tão diversas como a biologia, a zoologia, a geografia, a geologia, a meteorologia, as artes, a medicina, a anatomia e a agricultura. Este conjunto completa-se com o recurso a termos que integram o quotidiano e que pela sua exploração figurativa se tornam factores de liricização inquestionável.

Por outro lado, o estudo do vocabulário dinisiano usado na configuração do lugar ameno revelou as conexões existentes com a esfera da narratologia.

Por tudo isto, Júlio Dinis constitui uma referência inequívoca para a prosa subsequente, nomeadamente a que emergirá ainda no século XIX e, em parte, no século XX.

A problemática da filiação literária de Júlio Dinis não foi passível de ser resolvida apenas com o estudo do papel que o *locus amoenus* poderia desempenhar neste campo de investigação, porém foi possível propor um novo caminho de busca: o movimento Biedermeier. Efectivamente, a vinculação a movimentos como o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo torna-se impraticável pela imbricação inextrincável que os envolve e pela declarada incapacidade de definir fronteiras intransponíveis entre eles. O lugar ameno parece servir perfeitamente a causa do movimento Biedermeier, no entanto seria de todo aconselhável um estudo aprofundado dos restantes traços deste movimento na produção dinisiana, que não cabe neste espaço, para garantir essa influência.

O facto é que o lugar ameno em Júlio Dinis concilia a humanização e a idealização da natureza à maneira romântica com uma outra matriz que não fecha os olhos aos aspectos menos positivos da realidade campesina.

Ainda que haja quem não saiba a quem se refere o nome Joaquim Guilherme Gomes Coelho, raros serão os que não identifiquem Júlio Dinis, ainda que possam não acrescentar mais informação a esse nome que guardam na memória. Em 1940, estava bem afastado da verdade, ainda que não o soubesse, Luís Chaves (1940:548) ao afirmar que «Tem sido estudada a obra de Júlio Dinis sob todos os aspectos». Deixava de fora a etnografia, mas esquecia outras riquezas ainda inexploradas da obra dinisiana, tais como aquela sobre que versou o presente estudo, ou aquela a que acabou de se abrir caminho.

Não será difícil sair em defesa do que escreveu, sobre Júlio Dinis, Albino Forjaz Sampaio (1925): «Viveu pouco e escreveu muito. A sua memória é já eterna, os seus livros são imperecíveis, [...]», não só em Portugal como no resto do mundo, o que fica provado pelas inúmeras traduções em francês, inglês, alemão, espanhol e italiano (Sampaio, 1925; Ferreira, 1987:33; Rodrigues, 1999) e pelas adaptações sucessivas ao teatro e ao cinema (Sampaio, 1925; Navarro, 1999; Basto, 1947:85-86). No que respeita ao Brasil, Alceu Amoroso Lima (1940) dá conta de uma mudança de atitude/comportamento relativamente a Júlio Dinis. Por oposição à admiração nutrida pela obra de Eça de Queirós, António Nobre ou Cesário Verde, a de Júlio Dinis merecia indiferença ou desprezo. O tempo determinou a alteração profunda desta situação e Júlio Dinis acabou por atrair a atenção

não só dos meios não literários, como também daqueles que se inscrevem nas esferas de elevada erudição, provada até pelos estudos<sup>352</sup> que se dedicaram naquele país a este autor português.

A razão assiste a Aníbal Rego Vilas-Boas Neto (1940:3), quando expressa da seguinte forma a sua opinião sobre Júlio Dinis: «Figura de alto relevo nas letras pátrias, o prosador inconfundível conseguiu pelas suas obras inigualáveis, libertar-se da lei da morte, numa das épocas mais agitadas da nossa vida política».

A obra de Júlio Dinis não pode ser apenas a expressão de um «realismo romântico, todo em cor-de-rosa», como defendeu Eugenio Arestas. Ainda que se corrobore a opinião de Joaquim Costa (1939:404;419), uma vez que obra dinisiana parece «em desacordo com a vida moral do nosso tempo», não é menos verdade que, apesar de todas as mudanças que o fluir do tempo obrigatoriamente impõe, aquela mantém ainda assim a sua actualidade, revelando uma acção «terapêutica moral».

Recordem-se os livros de Júlio Dinis como «verdadeiros oásis de frescura, de beleza, de dignidade humana, de pureza, de graça e de verdade», como os intitulou Alceu Lima (1940:220), e assim se fará jus ao labor do escritor portuense. Talvez a obra dinisiana inspire os portugueses a descobrirem uma saída para a crise que os envolve e se começa a espalhar por toda a Europa.

---

<sup>352</sup> O autor em causa (Lima, 1940) estabeleceu um confronto entre Machado de Assis e Júlio Dinis, no estudo citado, e que poderá ser consultado para o aprofundamento devido.





## 12 BIBLIOGRAFIA

**Júlio Dinis**

### **Bibliografia Activa**

- COELHO, Joaquim Guilherme Gomes (1961). *Da Importância dos Estudos Meteorológicos para Medicina*. Dissertação Inaugural apresentada à Escola Médico-Cirúrgica do Porto, Porto: Typ. Sebastião José Pereira.
- DINIS, Júlio (1923). *Inéditos e Esparsos* (23ª ed.). Lisboa: J. Rodrigues & Cª., Editores.
- DINIS, Júlio (1963). *Poesias*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1967). *Cartas e Esboços Literários*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1971). *Serões da Província* (Vol.2). Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1980). *Serões da Província* (Vol.1). Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1999a). *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1999b). *As Pupilas do Senhor Reitor*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1999c). *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1999d). *Uma Família Inglesa*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1969). *Teatro Inédito* (vol.2). Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1972). *Os Fidalgos da Casa Mourisca - Crónica da Aldeia*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1973). *Uma Família Inglesa - Cenas da Vida do Porto*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1984). *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Ernesto Rodrigues (intr.), (Biblioteca Ulisseia da Autores Portugueses). Lisboa: Ed. Ulisseia.
- DINIS, Júlio (1987). *As Pupilas do Senhor Reitor*. Maria Ema Tarracha Ferreira (intr.), (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses Lisboa). Lisboa: Ed. Ulisseia.
- DINIS, Júlio (1991). *Uma Família Inglesa - Cenas da Vida do Porto*, Palmira Nabais (intr.) (Colecção Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 3ª ed.). Lisboa: Ed. Ulisseia.

## Estudos sobre Júlio Dinis

- AAVV, (1927). *Júlio Dinis – Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto*, 1 de Dezembro de 1926. Porto: Araújo & Sobrinho, Suc.
- ABREU, Carmen da Conceição da Silva Matos (2011). *Representações romanescas do corpo psicológico e social: influência e interferência da literatura inglesa*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da universidade do Porto. Porto: Faculdade de Letras.
- AFONSO, Paulo Jorge Silva Rodrigues (1998). *A Comunidade inglesa no Porto do séc. XIX: estudo comparativo entre a realidade oitocentista e a visão romancista de Júlio Dinis em Uma Família Inglesa*. Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique.
- ALMEIDA, Fernando Pimentel (1957). As nuvens nas paisagens de Júlio Dinis. *O Instituto - Revista Científica e Literária*, 119, 71-102.
- ARAÚJO, Joaquim de (1896). *Julio Dinis Lettera al Signor Vittorio Baroncelli*. Bergamo: Instituto Italiano d'Artigrafiche.
- ARESTAS, Eugenio (1939). Uma lição de psicologia: a propósito da obra de Júlio Dinis. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc. IV, pp. 533-546.
- BAIÃO, António (1955). Herculano e Júlio Dinis. Herculano Inédito, quadros biográficos do grande historiador. *Separata Ocidente*, pp. 125-127.
- BASTO, Artur de Magalhães (1937). «As Pupilas do Senhor Reitor». In *Homens e casos de uma geração notável* (pp. 83-90). Porto: Livraria Progredior.
- BELL, Aubrey F. G. (1931). Júlio Dinis. In *A literatura portuguesa: história e crítica* (Trad. Agostinho de Campos e J. G. de Barros e Cunha).
- BENALCANFOR, Ricardo Guimarães (1874). Júlio Dinis. In *Phantasias e Escriptores Contemporaneos* (pp. 185-191). Porto: Chardon.
- BRANDÃO, Júlio (1925). Gomes Coelho e os Médicos. In *Bustos e Medalhas* (pp. 228-238). Porto: Edição da Empresa do "Primeiro de Janeiro".
- BRUNO, José Pereira de Sampaio (1963). Romance rural. In João Gaspar Simões, *Júlio Dinis* (pp.205-221). Lisboa: Arcádia.

- BRUNO, Sampaio (1984). O romance rural. In *A geração nova - os novelistas: ensaios críticos* (pp. 109-124). Porto: Lello & Irmão.
- \_\_\_\_\_, (1984). *A geração nova – os novelistas: ensaios críticos*. Porto: Lello & Irmão.
- BUESCU, Helena Carvalhão, (1995a). George Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português. In Helena Carvalhão (coord.) *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos.
- \_\_\_\_\_, (1995c). Ler Júlio Dinis. In Helena Carvalhão (coord.) *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos.
- \_\_\_\_\_, (1997). Dinis, Júlio. In Helena Carvalhão (coord.) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_, (1998). A casa e a encenação do mundo: «Os Fidalgos da Casa Mourisca» de Júlio Dinis. *Veredas*. 1, 139-148.
- CAMPOS, Agostinho de (1924). Herculano, Júlio Dinis e Sabugosa. *Ler e tresler. Apontamentos da linguagem e literatura*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 203-207.
- CAPÃO, António (1989). Notícia Preambular. In J. Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor* (pp. 9-19). Ovar: Câmara Municipal de Ovar.
- CARQUEJA, Bento (1927). Discurso pronunciado na cerimónia de inauguração do monumento. In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto* (pp. 37-39). Porto: Araújo e Sobrinho, Suc.
- CARVALHO, Joaquim Jorge Silva (2010). *Acção, Cenas e Personagens na Narrativa Dinisiana: As Pupilas do Senhor Escritor*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- CARVALHO, Marques de (1927). Discurso pronunciado na cerimónia de inauguração do monumento. In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto* (pp. 49-51). Porto: Araújo e Sobrinho, Suc.
- CHAGAS, M. P. (1867). Júlio Dinis. In *Novos Ensaios Críticos* (pp. 225-235). Porto: Viúva Moré Editora.
- CHAVES, Maria Adelaide G. Arala (1998). *Júlio Dinis. Um diário em Ovar – 1863-1866*. Porto: Campo de Letras.

- CHAVES, Luís (1940). *Júlio Denis no campo da etnografia*. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc. IV, 548-558.
- CHRISTO, António (1960). Júlio Dinis e Augusto Soromenho. *Separata da Revista Litoral*, 318 - 319.
- CIDADE, Hernâni e TORRES, Ruy d'Abreu (1975). Júlio Dinis. In *Cultura Portuguesa*. 14. Empresa Nacional de Publicidade: Editorial Notícias.
- COELHO, Jacinto de Prado (1977). O monólogo interior em Júlio Dinis. In *A letra e o leitor* (2a ed., pp. 125-137). Lisboa: Moraes.
- \_\_\_\_\_, (s/d.). O Porto e a prosa portuguesa entre o romantismo e o realismo. In Costa Barreto (orient. e org.) *Estrada Larga* (vol I, pp. 244-247). Porto: Porto Editora.
- CORREIA, Maria Antónia de Almeida Silva e Soares (1971). Júlio Dinis: o romance à luz do seu teatro. Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- COSTA, Joaquim (1939). Júlio Deniz – valor moral da sua obra. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc. IV, Porto, pp. 403-423.
- COSTA, Joaquim (1971). In *Júlio Dinis, homenagem da Faculdade de Medicina do Porto* (pp. 71-81). Porto: Araújo e Sobrinho, Suc.
- COSTA, Joaquim Pereira (1928). Júlio Dinis. In *A expressão literária e a aprendizagem do estilo* (pp. 294-296). Porto: Livraria Chardon.
- CRUZ, Liberto (1972). Júlio Dinis e o sentido social da sua obra. *Colóquio/Letras*, (7), 31-39.
- \_\_\_\_\_, (1989). Júlio Dinis: autor de romancesinhos. *Bibliotheca Portucalensis*, 33-46.
- \_\_\_\_\_, (1997). Júlio Dinis “gastrónomo”. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 4, 45-53.
- \_\_\_\_\_, (2002). Júlio Dinis. Lisboa: Quetzal Editores.
- DÂMASO, Reis (1884), Júlio Dinis e o Naturalismo. *Revista de Estudos Livres*, 1883-1884, 511-519.
- DAVID, Sérgio Nazar (2007). Virtude e cordialidade em Júlio Dinis. In Ofélia Paiva Monteiro (coord.), *Sociedade e ficção (Garrett – romance histórico – Júlio Dinis)* (pp 67-110). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- DÓRIA, António Álvaro (1950). *A vida rural no romance português*. Lisboa: Junta Central da Casa do Povo.
- DUARTE, Fernando (1963). *Júlio Dinis* (Vol. 8) (Colecção Síntese). Rio Maior.

- EGAN, Linda (1994). Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada. *Colóquio/Letras*, 134, 55-72.
- FEDELI, Maria Ivone Pereira de Miranda (2007). *A mão que balança o berço – funções do feminino em Júlio Dinis*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- FERREIRA, José Maria de Andrade (1968). Joaquim Guilherme Gomes Coelho. *Literatura, Música e Belas- Artes*, 2, 132-148.
- FERREIRO, Luís Miguel Tavares (2003). *Quotidianos rurais e urbanos: uma análise d'A Morgadinha dos Canaviais e de Uma Família Inglesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- FERRO, Túlio Ramires (1984). Uma Família Inglesa. In Jacinto de Prado Coelho, *Dicionário de literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega e estilística literária* (3 ed.). Porto: Figueirinhas.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1913). Júlio Dinis. In *História da literatura romântica portuguesa* (pp. 245-253). Lisboa: Clássica.
- \_\_\_\_\_, (1925). *Torre de Babel*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, pp. 251-279.
- \_\_\_\_\_, (1927). Júlio Dinis e a ética literária. In *Júlio Dinis, homenagem da Faculdade de Medicina do Porto* (pp. 65-70). Porto: Araújo e Sobrinho, Suc.
- \_\_\_\_\_, (1929). Júlio Dinis e a ética literária. In Fidelino de Figueiredo, *Notas para um idearium português* (pp. 105-112). Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- \_\_\_\_\_, (1946). O romance campesino – Júlio Dinis. In Fidelino de Figueiredo, *História literária de Portugal (séc. XII a XX)*.
- FIGUEIREDO, Maria de Lurdes da Silva (s/d.). *Do autor e suas personagens nas obras de Júlio Dinis*. Dissertação. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- FRAGA, Clementino (1940). Centenário de Júlio Dinis, Medicina e “humour” na obra literária de Júlio Dinis. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 39 (59), 228-257.
- FRAGATEIRO, José Macedo (1989). *Ovar e Júlio Dinis*. In Ovar, Câmara Municipal de Ovar, *Ovar e Júlio Dinis*. Ovar: Serviço de Cultura da Câmara Municipal de Ovar..
- FRANÇA, José-Augusto (1975). Júlio Dinis ou cinco anos de felicidade. In *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais – os anos de contestação* (pp. 425-434). Lisboa: Livros Horizonte.

- GARRETT, António de Almeida (1939). Júlio Diniz, médico e professor. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc. IV, Porto, pp. 521-531.
- LAMY, Alberto Sousa (1989). Júlio Dinis e Ovar. In Ovar, Câmara Municipal, *Ovar e Júlio Dinis*. Ovar: Serviço de Cultura da Câmara Municipal de Ovar.
- LARANJEIRA, Eduardo Lamy (1989). Ovar na obra de Júlio Dinis. In Ovar, Câmara Municipal, *Ovar e Júlio Dinis*. Ovar: Serviço de Cultura da Câmara Municipal de Ovar.
- LEITE, Rosa Margarida Pinto (2011). *A narrativa breve de Júlio Dinis*. Dissertação apresentada ao Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- LEMONS, Maximiano (1925). *História do ensino médico no Porto*. Porto: Tipografia da Enciclopédia Portuguesa.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1979). *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*. Lisboa: Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa.
- LIMA, Alceu Amoroso (1940). Centenário de Júlio Dinis – Júlio Diniz. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 39 (59), 213-221.
- LIMA, Fernando de Araújo (1971). *O meu Júlio Dinis*. Conferência na Sociedade de Estudos Moçambicanos em 14 de Setembro de 1971 para comemoração do 1º Centenário da Morte de Júlio Dinis. (s.l.): Sociedade de Estudos Moçambicanos.
- LIMA, Isabel Pires (1990). Júlio Dinis: no limiar do romance moderno. *Separata Biblioteca Portucalensis*, 2ªSérie, 4. Porto, 63-84.
- LOBO, Lucília Barbosa de Moraes (1946). *Júlio Diniz e o sentimento da natureza*. Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- LOPES, Óscar (1984). De «O arco de Sant’Ana» a «Uma família inglesa». In *Álbum de família* (pp. 11-26) Lisboa: Editorial Caminho
- \_\_\_\_\_, (1990). A crítica inintencional em Júlio Dinis. In *Cifras do tempo* (pp. 35-49). Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_, (1998). Sementes vareiras na obra de Júlio Dinis. In Maria Adelaide A. Chaves, *Júlio Dinis – um diário em Ovar* (pp. 7-19). Porto: Campo de Letras.

- LUÍS, Patrícia Isabel Rodrigues (2008). *Os romances de Júlio Dinis: uma configuração moderna do bucolismo*. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve
- LUSO, João (1940). Centenário de Júlio Dinis, Júlio Dinis. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 39 (59), 222-228.
- MARCHON, Maria Lúvia Diana de Araújo (1980). *A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MARTINS, Felisberto (1946). Um mestre de latim em Júlio Dinis. *Liceus de Portugal*, 53, 547-561.
- MEIRELES, Cecília (1940). Presença feminina na obra de Júlio Dinis. *Ocidente*, 9 (24), 32-35.
- MONIZ, Egas (1924). *Júlio Dinis e a sua obra*. Lisboa: Casa ventura Abrantes.
- MONTEIRO, Hernâni (1940). Júlio Dinis e a tradição literária da Escola Médica do Porto. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc. IV, pp. 486-513.
- MONTEIRO, Maria José de Oliveira (1958). *Júlio Dinis e o enigma da sua vida*. Porto: Tipografia Marca.
- NAVARRO, Ana Rita Soveral Padeira (1993). Bagatelas literárias ou questões da criação estética dinisiana. *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesas*, 5.
- \_\_\_\_\_, (1995/ 1996). Era uma vez as pupilas do Senhor reitor. *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesas*, 11 e 12.
- \_\_\_\_\_, (1999). *Da personagem romanesca à personagem fílmica: As Pupilas do Senhor Reitor*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Aberta de Lisboa.
- NEMÉSIO, Vitorino (1940-1941). O romance de Júlio Dinis. Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, VII (1 e 2), 388-394.
- NEMÉSIO, Vitorino (1945). Júlio Dinis e Eça de Queirós. In *Ondas Médias, Biografia e Literatura*. ,311-318.
- NETO, Aníbal Rego Vilas-Boas (1940). Júlio Denis e a deontologia médica. *A Medicina Contemporânea*, 52, 3-12.
- OLIVEIRA, Alberto (s.d). Jacinto e a Morgadinha dos Canaviais. In *Eça de Queirós: páginas de memórias* (pp. 105-122). Lisboa: Sociedade Editora.
- OLIVEIRA, António Correia (1939). Júlio Deniz. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc. IV, 424-434.

- OLIVEIRA, Maria Virgínia Pereira de (1947). *Júlio Dinis: o autor na obra*. Tese de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa.
- PAXEZO, Elza (1940-1941). Graça de Júlio Dinis. Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, VII, 1 e 2, 373-388.
- PINA, Luís de (1939). A medicina na obra de Júlio Dinis. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, Fasc IV, Porto, pp. 1-35.
- \_\_\_\_\_, (1940). *Júlio Dinis, inspector de almas*. Porto: Imprensa Moderna.
- POMAR, Luísa (1940). *Júlio Diniz e a sua obra*. Lisboa: Casa Portuguesa.
- RAMOS, Feliciano (1931). O gosto pela vida simples na literatura portuguesa do séc. XIX – Alexandre Herculano, Júlio Dinis, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós. *A Nação Portuguesa*, vol. II, 5-18.
- RAMOS, Marília A. D. Torres (1951). Introdução. In Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais* (pp. 9-62). Porto/Lisboa: Porto Editora/Empresa Lit. Fluminense.
- RÉGIO, José (s/d.). Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no romance português. In Costa Barreto (orient. e org.), *Estrada Larga*, (vol. I, pp. 245-252). Porto: Porto Editora.
- RÉGIO, José (1994). Júlio Dinis no romance português. *Crítica e Ensaio*, (2), 81-85.
- RIBEIRO, Lúcia Sousa (2007). *A representação das vivências interiores na narrativa de Júlio Dinis*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994). Camilo e Júlio Dinis: adesões por acaso. In Carlos Reis, *História crítica da literatura portuguesa* (vol. 6, pp. 141-170). Lisboa: Editorial Verbo.
- RIBEIRO, Maria Adelaide Correia Lapas (2007). *Configurações e funções do narrador na obra romanesca de Júlio Dinis*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- RIBEIRO, Marina de Almeida (1990). O simbolismo da casa em Júlio Dinis. Lisboa: Difel.
- RITA, Annabela (1999). Júlio Dinis, um autor menos atrevido. *Boca do Inferno*, 4, 75-101.
- \_\_\_\_\_, (2001). Espelhos em negativo, espelhos da natureza. *Boca do Inferno*, 6, 91-107.
- ROCHA, Josette Elbling (1956). *Aspectos do romance de Goldsmith, Thackeray, Jane Austen, Dickens: sua relação com Júlio Dinis*. Tese de dissertação de Licenciatura



em Filologia Germânica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

RODRIGUES, Ernesto (1999). Júlio Dinis: uma revolução silenciosa. In *Cultura literária oitocentista* (pp. 159-196). Porto: Lello.

SAFADY, Naief (1961). *Júlio Dinis: romance*. Rio de Janeiro: Agir.

SAMPAIO, Albino Forjaz (1925). Júlio Diniz. In *Os escriptores: a sua vida e a sua obra* (vol. 6). Lisboa: Empreza do Diário de Notícias.

SANTILLI, Maria Aparecida (1967). *Júlio Dinis, romancista social*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

SANTOS, Ary dos (1948). *Júlio Diniz e a vida forense*. Lisboa: Livraria Moraes.

SANTOS, Reinaldo dos (1927). Júlio Deniz paisagista. In Júlio Dinis, *Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto* (pp. 89-94). Porto: Araújo e Sobrinho, Suc.

SARAIVA, António José (1949). A obra de Júlio Dinis e a sua época. *Separata da Vértice*, 67, 5-19.

\_\_\_\_\_, (1979a). Júlio Dinis e a sua época. In *Para a história da cultura em Portugal* (4 ed., vol. 2, pp. 49-68). Lisboa: Bertrand.

\_\_\_\_\_, (1979b). Júlio Dinis – um escritor afortunado. In *Para a história da cultura em Portugal* (4 ed., vol. 2, pp. 69-73). Lisboa: Bertrand.

SENA, Jorge de (1988). Problemática de Júlio Dinis. In *Estudos de literatura portuguesa* (vol. 2, pp. 275-287). Lisboa: Edições 70.

SIMÕES, António Dias (1988). *Ovar e Júlio Dinis – desfazendo um equívoco*. Ovar: Museu.

SIMÕES, João Gaspar (1947). Júlio Dinis. In *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX* (Vol. 1, pp. 455-479). Lisboa: Ática.

\_\_\_\_\_, (1961). Sentido criador em Júlio Dinis. In *Interpretações literárias* (pp. 133-172). Lisboa: Arcádia.

\_\_\_\_\_, (1963). *Júlio Dinis* (Colecção A Obra e o Homem). Lisboa: Arcádia.

SOARES, Armando Ciryllo (1940). Júlio Denis educador e cientista. *Sep. Memórias, Classe de Letras*, 3, 1-9.

SOARES, Maria Isabel Garcia de Mendonça (1950). *A vida familiar tal como a viram Camilo, Júlio Dinis e Eça de Queirós*. Tese de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa.

- SOUSA, Arlindo de (1939). *Júlio Dinis: o centenário do seu nascimento (1839-1939): um alvitre: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Tipografia Henrique Torres.
- SOUSA, J. Fernando de (1940). A elevação moral de Júlio Denis. *Sep. Memórias, Classe de Letras*, 3, 1-7.
- STERN, Irwin (1972). *Júlio Dinis e o romance português (1860-1870)* (Natércia Barros, Trad.). Porto: Lello & Irmão - Editores.
- \_\_\_\_\_, (1976). Jane Austen e Júlio Dinis. *Colóquio/Letras*, 30, 61-68.
- TAVARES, Horácio Hermínio da Gama (1937). *Werther: seu tema fundamental nalguns reflexos na Morgadinha dos Canaviais*. Tese de Licenciatura em Filologia Germânica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa.
- TAVARES, José (1957). *O povo da região de Ovar na obra de Júlio Dinis*. Aveiro: Arquivo do Distrito de Aveiro, 23.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1991). Introdução. In J. Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor* (pp. 3-4). Porto: Livraria Civilização.
- \_\_\_\_\_, (1992). Pupilas do Senhor Reitor (As). In J. P. Coelho (dir.) *Dicionário de literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária* (Vol. 3). Porto: Figueirinhas.
- VALÉRIO, Nuno (1998). *A imagem do brasileiro na obra literária de Júlio Dinis* (Série Documentos de Trabalho). Lisboa: Gabinete de História Económica e Social.
- VERÍSSIMO, Nelson (1990). *Júlio Dinis: um romântico na ilha da Madeira*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo.
- VIEGAS, Francisco José (1987). Prefácio. In J. Dinis, *O canto da sereia* (pp. 7-15). Lisboa: Edições Rolim.
- VITERBO, Sousa (1923). Palavras preliminares. In *Inéditos e Esparsos* (23 ed., pp. 5-29). Lisboa: J. Rodrigues.

## **Bibliografia Passiva:**

- ABRAMS, Meyer Howard (1976). *The mirror and the lamp*. Oxford: Oxford University Press.
- ADAM, Jean-Michel (1987). Textualité et séquentialité - l'exemple de la description. *Langue Française*, (38), 51-72.
- \_\_\_\_\_, (1993). *La description*. (Colecção *Que sais-je?*). Paris: PUF.
- ALBERTI, L. B. (1966). *L'architettura* -(G. Orlandi - texto latino e trad.). Milão: Il Polifilo.
- ALBERTO, Paulo Farmhouse (2007). *As Metamorfoses*, (Trad.). Lisboa: Edições Cotovia.
- ALMEIDA, Isabel. (1995). Maneirismo. In *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo.
- ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e (1998). *Livros Portugueses de Cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ALONSO, Mariângela (2010). Aspectos do romance lírico em A Paixão segundo G.H., de Clarice Lispector. *Anais*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá.
- ALVES, S. (2010). s.v. *Locus Amoenus*, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 15-05-2011.
- AMORÓS, Andrès (1974). *Introducción a la novela contemporánea* (3 ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- ANASTÁCIO, Vanda (1998). *Visões de Glória - uma introdução à poesia de Pêro Andrade de Caminha* (Vol. I e II). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARISTÓTELES (2005). *Rétorica*. António Pedro Mesquita (coord), pref. e intr. de Manuel Alexandre Júnior e tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, vol. 8, tomo 2, 2a ed.. (Colecção Biblioteca de Autores Clássico). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ARIOSTO, Ludovico (2007). *Orlando Furioso* (M. Periquito Trad.). Lisboa: Cavalo de Ferro.
- ARRAIS, Frei Amador (1604). *Diálogos*. Coimbra: Edição de autor.
- ASENSIO, Eugenio (1975). El Auto de los Cuatro Tiempos. *Estudos Portugueses*, 79-101.

- ASSUNTO, Rosario (1973). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1974). *La poesia nell' attuale universo semiologico*. Torino: Giappichelli.
- \_\_\_\_\_, (1975). *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*. Milano: Bompiani.
- \_\_\_\_\_, (1977). *Ai luoghi di delizia pieni*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1992). Um *Topos* Horaciano e Ricardiano: o convite ao amor . *Separata de Biblos* , 68, 77-87.
- BACHELARD, Gaston (1993). *A poética do espaço*. (P. Danesi, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- BAILLY, Anatole (s./d). *Dictionnaire Grec- Français*. Paris: Hachette.
- BAROTI, Dezsőéröl. (1942). Biedermeier islés a francia irodalomban. *Études françaises publiées par l'Institut de l'Université François-Joseph* , 21.
- BARRETO, Moniz (1962). *A Literatura Portuguesa nos século XIX* (2a ed., Vol. 53). Lisboa: Inquérito.
- BARROS, João de (1953). *Crónica do Imperador Clarimundo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- BARTHES, Roland (1968). L'effet de réel. *Communications* , 11 (1), 84-89.
- \_\_\_\_\_, (1970). L'ancienne rhétorique. *Communications* , 16.
- \_\_\_\_\_, (1982). L'effet de réel. In *Littérature et réalité* (pp. 81-90). Paris: Éditions du Seuil.
- BECKER, Raymond de (1965). *Les machinations de la nuit*. Paris.
- BEIRANTE, Cândido (1977). *Herculano em Vale de Lobos*. Santarém: Junta Distrital de Santarém.
- \_\_\_\_\_, (1991). *Alexandre Herculano: As faces do poliedro*. Lisboa: Vega e Cândido Beirante.
- BERGEN, Atle Kittang (1997). Poetry and the Otherness of Literature. In *Nature- Literature and Its Otherness*. Denmark: Narayana Press, Gylling.
- BERGER, Harry (2001). *The Origin of Bucolic Representation from Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press .
- BERNARDES, Diogo (1940-1946). *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- BERNARDES, José Augusto (coord.) (1995). *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo.

- \_\_\_\_\_, (1999). In C. Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa* (pp. 13-24). Lisboa: Editorial Verbo.
- Nova Vulgata Bibiorum Sacrorum Editio*.. Acedido a 31 de Janeiro de 2009, em [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_vt\\_genesis\\_lt.html#2](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_genesis_lt.html#2)
- Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*. Acedido em 31 de Janeiro de 2009, de: [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_vt\\_canticum-canticorum\\_lt.html#2](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_canticum-canticorum_lt.html#2)
- Bíblia Sagrada*. (2009). Lisboa/ Fátima: Difusora Bíblica - Franciscanos Capuchinhos.
- Bíblas: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. (1995-2005). Lisboa: Editorial Verbo.
- BLOCH, Oscar, e Wartburg, Walter von (1991). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. (8a ed.). Paris: PUF.
- BOCCACCIO, G. (1980). *Decameron*. A c. di V. Branca. Torino: Einaudi.
- BOCCACCIO, G. (2006). *Decameron*. (U. T. Rodrigues trad.) (2 vol.). Lisboa: Relógio D'Água.
- BOLÉO, Manuel de Paiva (1936). *O bucolismo de Teócrito e de Virgílio*. Coimbra.
- BORREL, E. (1954). Theme. In E. B. (org), *Groves Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 8). Londres: Macmillan.
- BOURNEUF, Roland, & Réal, Ouellet. (1976). *O Universo do Romance*. (J. C. Pereira, Trad.) Coimbra: Livraria Almedina.
- BOYLE, A. J. (1975). A reading of Virgil's Eclogues. (A. J. Boyle, Ed.) *Ancient Pastoral: Ramus Essays in Greek and Roman Pastoral Poetry* (pp. 105-121). Berwick, Australia: Aural Publications.
- BRANDES, Georg (1957). *Naturalism in nineteenth century english literature*. USA: Russell & Russell Inc.
- BREA, M. (1993). *Locus Amoenus*. In G. Lancini, & G. Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (J. C. Guerra, Trad., pp. 422-424). Lisboa: Editorial Caminho.
- BREMOND, Claude (1982). A critique of the motif. In T. Todorov, *French literary theory* (R. Carter, Trad., pp. 125-147). Cambridge; Paris: Cambridge University Press; Maison des Sciences de l'Homme.

- \_\_\_\_\_, (1985). Concept et thème. (Seuil, Ed.) *Poétique, Du thème en littérature*, 415-423.
- \_\_\_\_\_, (1987). Sobre la noción de motivo en el relato. In D. Villanueva, *La Crisis de la Literariedad* (M. A. Gallardo, Trad., pp. 115-125). Madrid: Taurus Ediciones.
- BROOKS, Cleanth (1979). Notes for a revised History of the New Criticism. *Interview Tennessee Studies in Literature*, 24.
- BRUNEL, Pierre (2004). Introdução. In P. Brunel, & Y. Chevrel, *Compêndio de Literatura Comparada* (M. d. Monteiro, Trad., pp. 1-13). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRUNEL, P., PICHOS, C., e ROUSSEAU, A.-M. (1983). *Qu'est-ce que la littérature comparé?* Paris: Armand Colin.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_\_, (1995b). Imaginário. In Helena Carvalhão (coord.) *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_, (1995d). Mar. In Helena Carvalhão (coord.) *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_, (2001). Três perguntas, várias respostas: formas da paisagem na ficção romântica. *Românica*, 10, 101-111.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1983). *Compilação de Todalas Obras de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BUJAN, Manuel Enrique Vásquez (1985). Vernat Amoenus Ager. Sobre las descripciones de la Naturaleza en la Poesía de Venancio Fortunato. *Euphrosyne*, 13, 95-109.
- CAL, Ernesto Guerra Da (1981). *Língua e Estilo de Eça de Queiroz* (4ª ed.). (E. A. Cal, Trad.) Coimbra: Livraria Almedina.
- CALVO, J. H., MAYORDOMO, T. A., PUERTÓLAS, J. R., PINO, C. C., e BERRIO, A. G. (1983). *Introducción a la Crítica Literaria Actual* (2 ed.). Madrid: Editorial Playor.
- CAMÕES, Luís de (1939). *Lusíadas*. Comentados por Manuel de Faria y Sousa. Lisboa.
- CAMÕES, Luís de (1947). *Obras Completas - Lusíadas* (2 vol.). Prefácio e notas de Hernâni Cidade. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- CAMÕES, Luís de (1994). *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Livraria Almedina.

- CÂNDIDO, Antônio (2006). *Literatura e Sociedade* (9 ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- CARDOSO, José (1996). *Opúsculos...* (Vol. 3 e 4). Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.
- CARVALHO, J. G. H. (1987). O *locus amoenus* e o *locus horridus* em Camões. *V Reunião Internacional de Camonistas*. Brasil: Universidade de São Paulo.
- CARVALHO, Lopo (1935). A luta contra a tuberculose em Portugal. *Separata do Jornal «Lisboa Médica»*, 9. Lisboa: Imprensa Adolpho de Mendonça.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1984). Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus Fundamentos. Seus conteúdos. Sua Evolução. *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, 515-531.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda (2005). *O Cântico dos Cânticos: Um Ensaio de Interpretação através das suas traduções*. São Paulo: EDUSP.
- CECCANTINI, Rosario Patanè (1996). Il motivo del *locus amoenus* nell'*Orlando furioso* e nella *Gerusalemme liberata*. *Quaderni italo-svizzeri*, 2. Lausanne: Faculté des Lettres.
- CHARDIN, Philippe (2004). A Temática Comparatista. In P. Brunel, & Y. Chevrel, *Compêndio de Literatura Comparada* (M. d. Monteiro, Trad., pp. 167-183). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário de Símbolos* (C. Rodriguez, & A. Guerra, Trads). Lisboa: Teorema
- CÍCERO, Marco Túlio (1983). *Letters to His Friends*. (L. C. Library, Ed., & W. G. Williams, Trad.). Londres: Harvard University Press.
- CICHITTI, V. Vicente (1960). El paisaje en Téocrito. *REC*, 7, 81-107.
- CIDADE, Hernâni (1992). *Luís de Camões – o lírico*. Lisboa: Editorial Presença.
- COELHO, Jacinto de Prado, (1979). Herculano poeta – Uma imagem em negativo. In Biblioteca Pública Municipal do Porto (Ed.) Alexandre Herculano – Ciclo de conferências comemorativas do I centenário da sua morte (1877-1977), (pp. 99-117). Porto.
- \_\_\_\_\_, (1992). Romance. In Jacinto de Prado (dir. e ed.), *Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística* (4 ed., vol. 3). Porto: Figueirinhas.

- \_\_\_\_\_, (s/d.). O Porto e a prosa portuguesa entre o Romantismo e o Realismo. *Estrada Larga* – antologia do Suplemento “Cultura e Arte” de O Comércio do Porto, 244-247.
- COLLES, H. C. (1940). Thème. In *Grove's dictionary of music and musicians* (Vol. 5). Londres: Macmillan and Co.
- CORREIA, Carlos João (1999). *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CRUZ, Frei Agostinho da (1918). *Obras de Frei Agostinho da Cruz*. Prefácio e notas de Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado.
- CUDDON, John Anthony (1998). *A dictionary of literary terms and literary theory* (4 ed.). Oxford: Blackwell Publishers.
- CURTIUS, Ernest Robert (1963). The ideal landscape. In E.R. Curtius, *European literature and the latin middle ages* (pp. 183-202). Nova Iorque: Harper & Row.
- \_\_\_\_\_, (1989). *Literature europea y edade media latina* (M. A. Alatorre, Trad.) México: Fondo de Cultura Economica.
- DANTE, Alighieri (2011). *A Divina Comédia*. Trad. De Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores.
- DEANE, Victor Cecil (1967). *Aspects of Eighteenth Century Nature Poetry*. London: Frank Cass and Company Limited.
- DELFIN, Leão, e BRANDÃO, José Luís (2003). Falamos latim ou quê?. *Boletim de Estudos Clássicos*, 40, 30-35.
- \_\_\_\_\_, (2004). Falamos latim ou quê?. *Boletim de Estudos Clássicos*, 41, 21-24.
- Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária*. Jacinto de Prado Coelho (dir. e ed.) (Vol.5, 1992-1995, 4 ed.). Porto: Figueirinhas.
- DIMIC, Colette A-M (1982). Les traits biedermeier dans les romans champêtres de George Sand. *Neohelicon*, 9 (2), 123-162.
- \_\_\_\_\_, (1984). Les traits biedermeier chez Sainte-Beuve, poète et romancier. *Canadian Review of Comparative Literature*, 9 (1), 39-60.
- DOLEŽEL, Lubomir (1972). From motifemes to motifs. *Poetics*, 4, 55-90.
- \_\_\_\_\_, (1973). Narrative composition: a link between German and Russian poetics. In S. B. Bowlt, *Russian formalism*. Edimburgo: Scottish Academic Press.



- DUCROT, Oswald e SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- DUFF, J. Wight, e DUFF, Arnold M. (1982). *Minor latin poets*. (L. C. Library, Ed., & J. W. Duff, Trad.). Cambridge: Harvard University Press.
- DUNDES, Alan (1972). From etic to emic units in the structural study of folktales. In A. Koch (ed.), *Discourse Analysis* (pp. 104-114). Nova Iorque: Geor Olms Verlag.
- DURAND, Gilbert (1995). *A imaginação simbólica* (C. A. Brito, trad.). Lisboa: edições 70.
- EARLE, Tom (1991). *Musa renascida: a poesia de António Ferreira*. Lisboa: editorial Caminho
- ECO, Umberto (1993). Códigos e subcódigos. In U. Eco, *Leitura do texto literário – lector in fabula* (2 ed., pp. 81-91). Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_, (1993). O topic. In *Leitura do texto literário – lector in fabula* (2 ed., pp. 92-97). Lisboa: Editorial Presença.
- ELRICH, Victor (1969). *Russian Formalism: history, doctrine*. The Hague/Paris: Mouton.
- EMPSON, W. (1975). Les assertions dans les mots. *Poétique*, 6. Paris: Seuil, 239-270.
- ERMIDA, Ana Cristina da Costa Alves (2002). Princípios estruturais da construção narrativa do humor. In Humor, linguagem e narrativa: para uma análise do discurso literário humorístico. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho.
- FALCÃO, Pedro Braga (2008). *Odes*. (Trad.). Lisboa: Livros Cotovia e Pedro Braga Falcão.
- FARAL, Edmond (1971). *Ars poétiques*. Paris: Honoré Champions.
- FARINELLI, Arturo (1913). *Petrarca e la natura*. Coimbra.
- FERNANDES, R. M. Rosado (s/d.). *Horácio – Arte Poética*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- FERREIRA, António (1940). *Poemas lusitanos* (Marques Braga, pref. e notas). Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- FERREIRA, António Manuel dos Santos (2004). *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca* (A. Ferreira, ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERREIRA, F. A. Gonçalves (1990). *História da saúde e dos serviços de saúde em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- FERREIRA, José Ribeiro (1999). Temas clássicos na poesia de Paulo Teixeira. *Boletim de Estudos Clássicos*, 31, 115-123.
- \_\_\_\_\_, (2001). Os segretos caminhos das palavras – II. *Boletim de Estudos Clássicos*, 36, 155-158.
- \_\_\_\_\_, (2002a). Os segretos caminhos das palavras – III. *Boletim de Estudos Clássicos*, 37, 131-134.
- \_\_\_\_\_, (2002b). Temas clássicos em dois livros de Fíama. *Boletim de Estudos Clássicos*, 34, 119-125.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, (1923). O romance marítimo e o romance campesino. In Fidelino de Figueiredo, *História da literatura romântica (1825-1870)* (2 ed., pp. 245-253). Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- \_\_\_\_\_, (1944). *A história literária de Portugal (séc. XII a séc. XX)* (pp. 386-390). Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- FOUCAULT, Paul-Michel (1988). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_, (1994). Folie, littérature, société. In *Dits et Écrits*. II. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_, (1994a). La folie et la société. In *Dits et Écrits*. II. Paris: Gallimard.
- FOKKEMA, Douwe e IBSCHE, Elrud (1978). *Theories of literature in the twentieth century Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*. Londres/ Nova Iorque: C. Hurst & Company/St. Martin's Press.
- FRAGA, Maria do Céu (1989). *Camões: um bucolismo intranquilo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- FRANÇA, José-Augusto, (1981). A figura do camponês em artes e letras de oitocentos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 7/8, 101-109.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne (1998). Ambigüités du politique: la musique populaire dans *Consuelo et Les Maîtres Sonneurs*. In D. A. Powell (Ed.), *Le Siècle de George Sand* (pp. 35-44). Netherlands: Éditions Rodopi.
- FRENZEL, Elizabeth (1980). Motivo. In *Dicionário de Motivos da Literatura Universal*. Madrid.
- FROMM, Erich (1980). *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FRYE, Northrop (1974). The drunken boat. The revolutionary element in Romanticism. In R. F. Enscow (Ed.), *Romanticism point's of view*. Estados Unidos: Michigan.
- \_\_\_\_\_, (1990). *Anatomy of criticism: four Essays*. Londres: Penguin.

- GAIO, Manuel da Silva (1932). *O bucolismo – I – Bernardim Ribeiro*. Coimbra: Imprensa Universitária.
- GANIM, Russel (1997). *Locus amoenus* vs. *locus terribilis*: the spatial dynamics of the pastoral and the urban in La Ceppède's Théorèmes. *French Literature Series*, 201-213.
- GARRETT, Almeida (1920). *Obras de Almeida Garrett* (Vol. 1). Porto: Lello & Irmão.
- GENETTE, Gérard (1969). La littérature et l'espace. In *Figures II*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1969a). Frontières du récit. In *Figures II*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1979). Discurso da Narrativa. (M. A. Seixo, Trad.). Lisboa: Veja.
- GIACOMONI, Paola (2008). Mountain landscape and the aesthetics of the sublime in romantic narration. In G. Gillespie, M. Engel, & B. Dieterle (Edits.), *Romantic Prose Fiction* (pp. 107-121). Amesterdão/Filadelfia: John Benjamins Publishing.
- GORP, H. van et al. (2005). *Dictionnaire de termes littéraires*. Paris: Champion.
- GOULART, Rosa Maria (1984). O Barão: uma narrativa lírica. *Arquipélago*, (4), 247-259.
- \_\_\_\_\_, (1997). *O trabalho em prosa – narrativa, ensaio, epistolografia*. Braga/Coimbra: Angelus Novus.
- \_\_\_\_\_, (2001). *Literatura e teoria da literatura em tempo de crise*. Braga: Angelus Novus.
- GOYANES, Mariano Baquero (1949). Cuentos Rurales. *Evista de Filología Española – Anejo L*, 349-389.
- GRAEBER, Wilhelm (2008). *Nature and landscape between exoticism and national areas of imagination*. In G. Gillespie, , M. Engel, & B. Dieterle (Edits.), *Romantic prose fiction*. Amesterdão: John Benjamins Publishing.
- Grande história da arte – Renascimento e Maneirismo* (2006) (Vol. 3). Porto: Público.
- GREVE, Claude de (1995). *Eléments de littérature comparée*. Paris: Hachette.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- \_\_\_\_\_, (1984). *La novela lírica*. Madrid: Ediciones Catédra.
- HAB, Petra (1998). *Der locus amoenus in der Antiken Literatur: Zu theorie und geschichteines literarischen motifs*. Bamberg: Wissencheftlicher Verlag Bamberg.

- HALSE, Sven (2008). The literary idyll in Germany, England and Scandinavia 1770-1848. In G. Gillespie, M. Engel, & B. Dieterle (Edits.), *Romantic prose fiction* (pp. 383-411). Amesterdão/Filadélfia: John Benjamins Publishing.
- HAMON, Philippe, (1976). O que é uma descrição? In M. A. Seixo, *Categorias da narrativa* (pp. 61-83). Lisboa: Arcádia.
- \_\_\_\_\_, (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- \_\_\_\_\_, (1982). Un discours contraint. In Gérard Genette et Tzevetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité* (pp. 119-181). Paris: Éditions de Seuil.
- HENRY, H. H. Remak (1973). The periodization of the XIX<sup>th</sup> century German literature in the light of French trends: a reconsideration. *Neohelicon*, 1-2, 177-194.
- HERCULANO, Alexandre (1969). *O Pároco de Aldeia: o galego: vida, ditos e feitos de Lázaro Tomé*. (Colecção: Obras Completas). Lisboa: Livraria Bertrand.
- HINDS, S. (2002). Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition. In P. Hardie, (Ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, (pp. 122-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- HOMERO (2006). *Odisseia*. (7 ed.) (F. Lourenço, Trad.). Lisboa: Livros Cotovia.
- HORÁCIO (1991). *Satires, epistles and Ars Poetica*. (L. C. Library, Ed., & H. Fairclough, Trad.). Londres: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_, (2008). *Odes*. (P.B. Falcão, Trad.). Lisboa: Livros Cotovia e Pedro Falcão.
- HUBBARD, T. K. (1998). *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HUTCHINSON, G. O. (1988). *Hellenistic Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- HUNTER, Richard L. (1983). *A study of Daphnis and Chloe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IMBERT, Enrique Anderson (1987). *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Livraria Almedina.
- IBSCH, Elrud (1982). Historical changes of the function of spatial description in literary texts. *Poetics today*, 3, (4), 97-113.
- IMBERT, Patrick (1983). La structure de la description réaliste dans la littérature européenne. *Semiotica*, 44, 95-122.

- JANSON, Deborah (1998). The nature of german Romanticism. In P. D. Murphy, T. Gifford, & K. Yamazato (Edits.), *Literature of nature: an international sourcebook* (pp. 206-211). Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- JAYNE, Edward (1975). The rise and fall of the New criticism. Its brief dialectic history from I. A. Richards to Northrop Frye. *American Studies*, 22 (1), 1-28.
- JENKINS, R. (1998). *Virgil's experience: nature and history: times, names and places*. Oxford: Oxford University Press.
- JUNG, Carl Gustave (1976). *Problèmes de l'âme moderne*. Paris: Editions Buchet/Chastel.
- \_\_\_\_\_, (1977). *Types psychologiques*. Genebra: Librairie de l' Université, Geor & Cie.
- KAISER, Gerhard (1980). *Introdução à literatura comparada* (T. Alegre, trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KAYSER, Wolfgang (1978). Conceitos fundamentais quanto ao conteúdo. In W. Kayser, *Análise e Interpretação da obra literária* (6 ed., pp. 51-75). Lisboa: Arménio Amado.
- KENNEDY, Michael (1994). *Dicionário Oxford de Música* (G. G. alii, Trad.). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- KERRIDGE, Richard (1998). Nature in the English novel. In P. D. Murphy, P. D. Murphy, T. Gifford, & K. Yamazato (Edits.), *Literature of nature: an international sourcebook* (pp. 149-157). Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- KONIZ, Renate Burren di (1978). *Il motivo del "locus amoenus" irreal nella letteratura italiana specialmente nella poesia dal trecento al novecento*. Berna: Soletta.
- LAFON, Henri (1982). Sur la description dans le roman du XVIIIe siècle. *Poétique*, 51. Paris: Seuil, 303-312 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LAUSBERG, Heinrich (1993). *Elementos de retórica literária* (4 ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEBART, L. e SALEM, A. (1994). *Statistique textuelle*. Paris: Dunod.
- LEFEBVE, Maurice-Jean (1980). *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina.
- LEHAN, Richard (2005). *Realism and Naturalism – the novel in an age of transition*. Estados Unidos: University of Wisconsin.
- LEROUX, George (1985). Du topos au thème. *Poétique*, 64, 445-453.
- LIPS, Marguerite (1916). *Le style indirect libre*. Paris: Payot.

- LODGE, David (Ed.) (1972). *20th century literary criticism – a reader*. England: Pearson Education Limited.
- LONGUS (1989). *Daphnis and Cloe; Parthenius*. (J. M. Edmonds, Trad.) Londres: Loeb Classical Library.
- LOURENÇO, Frederico (2005). *Ilíada*. (trad.). 2ª ed. Lisboa: Edições Cotovia.
- LOURENÇO, Frederico (2006). *Odisseia*. (trad.). 7ª ed. Lisboa: Edições Cotovia.
- LOURENÇO, Frederico (2006). *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Edições Cotovia.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1996). *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- MACHADO, Á. M. e PAGEAUX, D. H. (1981). *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_, (2001). *Da literatura comparada à teoria da literatura* (2 ed. revista e aumentada). Lisboa: Editorial Presença.
- MACHADO, José Barbosa (s/d.). *Análise informático-linguística de três versões do conto As três cidras do amor*. Acedido em 10 de Março, de Projecto Vercial, em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaiosmac.htm>.
- \_\_\_\_\_, (s/d.). *As novas tecnologias de informação ao serviço da investigação em linguística*. Acedido em 10 de Março de 2011, de Projecto Vercial, em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaiosmac.htm>.
- MAGNE, Augusto (Ed.) (1950). *Boosco Deleitoso*. Rio de Janeiro: Instituto do Livro.
- MAITLAND, Edward (1913). *Anna Kingsford – her life, her letters, diary and work* (3 ed.). (S.H. Hart, Ed.). Londres: John M. Watkins.
- MALASPINA, E. (1994). Tipologie dell'inamoenio nella letteratura latina: locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione. *Anfidus*, 23, 7-22.
- MALER, Bertil (Ed.) (1956). *Orto do Esposo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- MALKIEL, Maria Rosa Lida (1939). Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española. *Revista de Filología Hispánica*, 1, 20-63.
- MALKIEL, Maria Rosa Lida (1975). Perduración de la literatura antigua en Occidente. In *La tradición clásica en España* (pp. 271-338). Barcelona: Editorial Ariel.

- MARCHESE, Angelo (1989). Las estructuras espaciales del relato. In R. P. Oropeza, *La narratologia hoy* (pp. 311-345). La Habana: Arte y Cultura.
- MARNOTO, Rita (1997). *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Tese de Doutoramento em Literatura Italiana, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Acta Universitatis Conimbrigensis.
- MARQUES, Abílio Gonçalves (1901). *A guerra à tuberculose*. Dissertação inaugural apresentada à Escola Médico- Cirúrgica do Porto. Porto: Typ. a vapor da Empresa Litteraria e Typographica.
- MARTINDALE, C. (1997). Green politics: the eclogues. In C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (pp. 107-124).
- MARTÍNEZ, Marcos (2008). Descriptions de jardines y paisajes en la literatura griega antigua. *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 279-318.
- MARTINS, José Vitorino de Pina (1973a). Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance. *Série Histórica & Literária*, 10. Paris.
- \_\_\_\_\_, (1973b). *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal: les deux regards de Janus* (vol 2). Paris.
- MARTINS, Mário (1956a). *Estudos de Literatura Medieval*. Braga: Livraria Cruz.
- \_\_\_\_\_, (1956b). À volta do Horto do Esposo. In M. Martins, *Estudos de Literatura Medieval*. Braga: Livraria Cruz.
- \_\_\_\_\_, (1979). *A simbologia mística nos nossos «bestiários»*. Amadora.
- \_\_\_\_\_, (1980). *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa* (2 ed.). Lisboa: Edições Brotéria.
- MCINTYRE, James Stuart (2008). *Written into the landscape: latin epic and the landmarks of literary reception*. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de St. Andrews, na Escócia.
- MCKUSICK, James (2005). Nature. In M. Ferber (Ed.), *A Companion to European Romanticism* (pp. 413-433). Estados Unidos/Inglaterra, Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- MENDES, João Pedro (1985). *Construção e arte das bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

- MENDONÇA, Helena Maria Ramos de (2008). *O don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela*. Recife: Universidade de Pernambuco.
- MILLER, Neil (1970). *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Editorial Inova.
- MILLET-GERARD, Dominique (2000). *Le chant initiatique – esthétique et spiritualité de la bucolique*. Genebra: Editions Ad Solem.
- MIRANDA, Francisco Sá de (1937). *Obras Completas*. (Notas e prefácio de M. Rodrigues Lapa) (II vol.). Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- MIRANDA, José da Costa (1984). Das “Chiare fresche e dolci acque” de Petrarca às “Claras e frescas águas de cristal” de Camões. *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*. Ponta Delgada. pp. 385-397.
- \_\_\_\_\_, (1990). *Estudos luso-italianos – poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação.
- MOISÉS, Massaud (1985). *Dicionário de termos literários* (4 ed.). São Paulo: Cultrix.
- MONIZ, Egas, (1942). Romance bucólico e campesino. In A. F. (dir.), *História da literatura portuguesa ilustrada dos séculos XIX e XX* (pp. 262-269). Porto: Livraria Fernando Machado.
- MONTEMAYOR, Jorge (1955). *Los siete libros de la Diana*. Edición, prólogo e notas de Enrique Moreno Báez. Madrid.
- MORRIS, Pam (2003). *Realism*. (The new critical idiom, IX). Londres: Routledge.
- MUGELLES, R. (1975). *Paesaggi latini*. Firenze: Sansoni.
- NASONI, P. Ovidi (2004). *Metamorphoses*. (O. C. Texts, Ed., & R. J. Tarrant, trad.). London: University Press.
- NEWLANDS, C. E. (1984). *The transformation of the locus amoenus in roman poetry*. Dissertação apresentada à Universidade da Califórnia. Berkeley: University of California.
- ORIENTE, Fernão Álvares do (1985). *Lusitânia Transformada*. Intr. e actualização do texto de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ORIONE, Eduino José (1998). *Relações dialógicas entre o Romantismo e o Naturalismo*. São Paulo: Centro Cultural Teresa D’Ávila.
- OSÓRIO, José Alves (1977). Frei Heitor Pinto leitor de Menina e Moça. Reflexões sobre o horizonte cultural português da segunda metade do séc. XVI. *Biblos*, 53, 459-500.



- O'TOOLE, Lawrence (1980). Dimensions of semiotic space in narrative. *Poetics Today*, 1, 135-149.
- OVÍDIO (2007). *Metamorphoses*. (P. F. Alberto, Trad.) Lisboa: Edições Cotovia.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin Éditeur.
- PANOFKY, Erwin (1995). *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento* (2 ed.). Lisboa: Estampa.
- PARRY, A. (1957). Landscape in greek poetry. *Yale Classical Studies*, 15, 2-29.
- PARRY, H. (1964). Ovid's Metamorphoses: violence in a pastoral landscape. *Transactions of the American philosophical association*, 95, 268-282.
- PEARCE, T. E. V. (1988). The function of the locus amoenus in Theocritus' seventh poem. *RhM*, 131, 276-304.
- PENNACINI, Adriano (1974). *Amore e canto nel locus amoenus: Teocrito, Tibullo, Virgilio*. Turin.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1963). O mito de Medeia na poesia portuguesa. *Sep. Hymanitas*, 15, 1-19.
- \_\_\_\_\_, (1972). *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- \_\_\_\_\_, (1973). A elegia a Sílvia de António Ferreira. *Biblos*, 41.
- \_\_\_\_\_, (1975). *O tema da metamorfose na poesia camoniana*. Coimbra: Faculdade de Letras.
- \_\_\_\_\_, (1982). Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice. *Sep. Hymanitas*, 34 (35), 128-145.
- \_\_\_\_\_, (1984). *O mito de Orfeu e Eurídice em Camões*. Ponta delgada: Universidade dos Açores.
- \_\_\_\_\_, (1988). *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_, (1990). *Hélade. Antologia da cultura grega* (5 ed.). Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Instituto de Estudos Clássicos.
- \_\_\_\_\_, (1994). *Romana – Antologia da cultura latina* (3 ed.). Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- \_\_\_\_\_, (1995). Aurea mediocritas. In J. A. Bernardes, *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Vol. 1). Lisboa: Editorial Verbo.

- PEREIRA, Mário Monteiro (1954). *História da medicina contemporânea* (2 ed.). Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- PESSOA, Fernando (1992). *Antologia poética*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- PETRARCA (2003). *As rimas* (V. G. Moura, Trad.). Chiado: Livraria Bertrand.
- PETRARCA (2004). *Os triunfos* (V. G. Moura, Trad.). Chiado: Livraria Bertrand.
- PETRARCA (2011). *A Divina Comédia* (V. G. Moura, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores.
- PETRÓNIO (1973). *Satíricon* (J. Sampaio, Trad.). Lisboa: Edições de Bolso Europa-América.
- PEYRE, Henri M. (1971). *Qu'est-ce que le romantisme?* (Littératures modernes;1). Paris: Presses Universitaires de France.
- PINHO, Sebastião de (1995). Locus Amoenus. In J. A. Bernardes (dir.), *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Vol. 3, pp. 224-226). Lisboa: Editorial Verbo.
- PIRES, A. M. (1997). Romantismo, Realismo e Naturalismo (fronteiras e contactos). In H. C. Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo literário português* (pp. 515-519). Lisboa: Editorial Caminho.
- Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraires (1973). *Le Discours Réaliste*, 16. Paris: Seuil.
- POTET, Michel (1978). Place de la thématologie. *Poétique*, 374-384.
- QUEIRÓS, Eça de (1890). *Uma campanha alegre*. Lisboa: Livros do Brasil, 147-149.
- \_\_\_\_\_, (2001). *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUINTILIANO (1996). *Instituto Oratoria* (L.C. Library, Ed., & H. Butler, Trad.). Cambridge: Harvard University Press.
- RAMALHO, Américo da Costa (1965). Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses. *Separata de O Instituto*, 127.
- REBELO, Luís de Sousa (1982). *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- REIS, Carlos (1995). *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1991). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

- RESENDE, Garcia (1998). *Cancioneiro Geral*. (Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias (V vol.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Bernardim (1950). *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- RIBEIRO, José António Pinto (1984). Breve Sumário da História de Deus: uma visão augustiniana da história. *Revista da Universidade de Aveiro. Letras-Aveiro*, (1), Aveiro: Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas.
- RICE, Philip, e WAUGH, Patricia (1996). *Modern literary theory: a reader*. Londres: Arnold.
- RICHARD, Jean-Pierre (1982). Variation d'un paysage. *Poétique*, 51, 345-358.
- RICOEUR, Paul (1960). La symbolique du mal. In *Finitude et Culpabilité*. Paris: Aubier.
- RIMMON-KENAN, Sholmith (1985). Qu'est-ce qu'un theme? *Poétique*, 197-406.
- RODRIGUES, Nuno Simões (2000). *Traduções portuguesas de Teócrito* (org. intr. e notas de Vitor Jabouille). Lisboa: Universitária Editora.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2006). *Decameron* (Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- RODRIGUEZ, Alfred, e DYKSTRA, Joel F. (1997). Cervante's parodic rendering of a traditional *topos*: *locus amoenus*. *Bulletin of the Cervantes society of America*, 17, 115-121.
- ROMANOVA, Natasha (2004). Nature and Education in 'idyllic' romance: *Daphnis and Chloe* and *Floire and Blanche-flor*. *SOAS Literary Review*, 1-18.
- RONEN, Rute (1986). Space in fiction. *Poetics Today*, 7, 421-438.
- ROUSSEAU, J. J. (1967). *La nouvelle Heloïse*. Paris: Garnier – Flammarion.
- ROSSI, Giuseppe Carlo (1946). La poesia del Petrarca in Portogallo. *Biblos*, 21.
- \_\_\_\_\_, (1973). *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa* (G. Mea, Trad.). Porto: Livraria Telos.
- SÁ, Victor de (1976). *Perspectivas do século XIX*. Porto: limiar.
- SANNAZZARO, Jacopo (1806). *Arcadia*. Introdução de Giambattista Corniani e anotações de Di Luigi Portirelli. Milão: Società Tipografica di Classici Italiani.
- SANTOS, Maria Helena Duarte (1987). *O mito do herói na Crónica do Imperador Clarimundo de João de Barros*. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SARAIVA, António José, e LOPES, Óscar (s.d). *História da literatura portuguesa* (16 ed.). Porto: Porto Editora.

- SCHONBECK, Gerhard (1962). *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. Dissertação Phil. Fak. Heildelberg.
- SEGAL, C. (1969). *Landscape in Ovid's Metamorphoses: a study in the transformation of a literary symbol*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- SEGRE, Cesare (1974). *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_, (1977). *Semiotica, storia e cultura*. Liviana: Padova.
- \_\_\_\_\_, (1981). Tema e Motivo. In *Enciclopédia Einaudi* (vol. 17, pp. 94-133). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_, (1985). *Principios de analisis del texto literario*. Barcelona: Critica.
- SENABE, Ricardo (1994). Filología y ciencia de la literatura. In Dario Villanueva, *Curso de teoría de la literatura* (pp. 47-68). Madrid: Taurus Ediciones.
- SENGLE, Friedrich. (1971-1980). *Biedermeierzeit: Deutsche literatur im Spannungsfeld zwischen restauration und revolution 1815-1848*, I: *Allgemeine voraussetzungen, richtungen, darstellungsmittel*, II: *Die formenwelt*, III: *Die dichter*. (3 vol.). Stuttgart: Metzler.
- SERRÃO, Joel (1978-1980). *Temas oitocentistas* (Vol. 1 e 2). Lisboa: Livros Horizonte.
- SHILLING, Alana (2003). Do what pleases you: emblematic account of the dangers of erotic verse in Tasso's *Aminta* (1573). *UCI Undergraduate Research Journal*, 6, 31-40.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1961). *Teoria da literatura* (1 ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- \_\_\_\_\_, (1971). *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- \_\_\_\_\_, (1974). *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina.
- \_\_\_\_\_, (1991). *Teoria da literatura* (8 ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- \_\_\_\_\_, (1994). *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Edições Cotovia.
- SMEKENS, Wilfried (1993). Thématique. In M. Delcroix (dir.), *Introduction aux études littéraires – Méthodes du texte* (pp. 96-112). Paris: Duculot.
- SMOOT, Jeanne J. (2008). Romantic thought and style in nineteenth-century Realism and Naturalism. In G. Gillespie, M. Engel, & B. Dieterle (Edits.), *Romantic prose fiction* (pp. 580-595). Amesterdão: John Benjamins Publishing.
- SOARES, Francisco (2008). Filologia. Acedido em 27 de Setembro de 2008, de [http://www.triplov.com/cyber\\_art/francisco\\_soares/filologia.htm](http://www.triplov.com/cyber_art/francisco_soares/filologia.htm).

- SOEIRO, Alberto (1949). Luta contra a tuberculose. *Separata do Boletim*, 62.
- SOUZA, Carlos Mendes de (1995). Motivo. In José Augusto Cardoso Bernardes (dir.), *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (vol. 4). Lisboa: Editorial Verbo.
- SOUZA, Celeste Henriques Marques Ribeiro de (1989). A tradição do «locus amoenus» em um poema de Marie Luise Kaschnitz. *Cadernos da Semana da Literatura Alemã*. São Paulo: FFLCH/ USP, 90-95.
- STOPFORD, Augustus Brooke (1920). *Naturalism in English poetry*. Nova Iorque: E. P. Dutton.
- SUTHERLAND, James (1970). Nature. In *A preface to eighteenth century poetry* (pp. 112-119). Grã-Bertanha: Oxford University Press.
- SYLVIE, Durrer, e ADAM, Jean-Michel (1988), Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: le cas de la description. *Langue Française*, 79 (1), 5-23.
- TADIE, Jean-Yves (1994). *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.
- TASSO, Torquato (1960). *La Gerusalemme Liberata*. A cura di Giovanni Getto. Brescia: Editrice La Scuola.
- \_\_\_\_\_, (1968). *Jerusalém Libertada*. (R. Coelho trad. e introd. de José Pérez). Brasil: Rio de Janeiro.
- TAVARES, Jorge Campos (1992). *Deuses, mitos e lendas: mitologia n' Os Lusíadas*. Porto: Lello & Irmão.
- THEOCRITUS, (1965). In A.S.F Gow (Ed., Trad.), (2 vol). Cambridge: University Press.
- THESLEFF, H. (1981). Man and locus amoenus in early Greek poetry (G. Hurz, D. Mueller, e W. Nicolai, Edits.). *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der fruhgriechischen literature. Festchrift fur walter marg zum 70. Geburtstag*. München, 31-35.
- TIBULLUS (1987). Catullus, Tibullus (L. C. Library, ed., & J. P. Postgate, Trad.). Londres: Oxford University Press.
- TODOROV, Tzevetan (1965). *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions Seuil.
- \_\_\_\_\_, (1968). Qu'est-ce que le structuralism? *Poétique*, 2.
- \_\_\_\_\_, (1970). *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_, (1980). *Simbolismo e Interpretação* (Maria da Cruz, trad.). Póvoa do Varzim: Edições 70.

- TOMACHEVSKY, B. (1965). Thématique – le choix du thème. In T. Todorov, *Théorie de la littérature* (pp. 263-307). Paris: Seuil.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1976). Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*. *Colóquio/Letras*, 31, 14-29.
- TROUSSON, Raymond (1974). Les thèmes. In *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire* (pp. 28-35). Paris: Librairie Armand Colin.
- \_\_\_\_\_, (1988). *Temas e mitos: questões de método* (T. C. Rodrigues, Trad.). Lisboa: Livros Horizonte.
- TYSON, Lois (2006). *Critical theory today: a user friendly guide* (2 ed.). Nova Iorque: Routledge.
- USQUE, Samuel (1906-1908). *Consolação às Tribulações de Israel*. Coimbra: França Amado.
- van DIJK, Tieghem (1983). Descripción de acciones. *Semiosis*, 11, 39-55.
- van DIJK, Teun Adrianus (1977). *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. Londres: Longman.
- \_\_\_\_\_, (1980) *Macrostructures. An interdisciplinary study of global discourse, interaction, and cognition*. Hilldale: Lawrence Erlbaum Associates.
- van PAUL, Tieghem (1940). *Le mouvement romantique*. Paris: Librairie Vuibert.
- van PAUL, Tieghem (1973). Les idylles de Gessner et le rêve pastoral. In *Le préromantisme: études d'histoire littéraire européenne*. Genebra: Slatkine Reprints.
- VASCONCELOS, Jorge Ferreira de (1998). *Memorial das proezas da segunda tábola redonda* (J. Palma-Ferreira, Ed). Lisboa: Lello Editores.
- VASQUEZ, Jose Gonzalez (1980). *La imagen en la poesía de Virgilio*. Granada: Universidad de Granada.
- VICENTE, Fernanda Monteiro (2007). *O locus amoenus na literatura portuguesa do Renascimento e do Maneirismo*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- VILLANUEVA, Darío (Ed.) (1983). *La novela lírica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- \_\_\_\_\_, (1994). Literatura Comparada y teoría de la literatura. In *Curso de teoría de la literatura* (pp. 99-125). Madrid: Santillana.
- VIRGIL (1998a). *Aeneid* (Vol. 1 e 2). (O.C. Texts, ed., & H. Fairclough, Trad.). Londres: University Press.

- \_\_\_\_\_, (1998b). *Eclogues, georgics*. (O.C. Texts, Ed., & H. Fairclough, Trad.). Londres: University Press.
- \_\_\_\_\_, (1993). *Obras de Virgílio*. (P. A. Silva, trad.). Lisboa: Círculo de Leitores.
- WEISGERBER, Jean (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975). Historia de los temas y motivos. In *Introducción a la literatura comparada* (M. T. Pinel, Trad., pp. 265-295).
- WELLEK, René, e WARREN, Austin (1949). Imagem, metáfora, símbolo, mito. In *Teoria da Literatura* (J. P. Carmo, Trad., 5 ed., pp. 229-261). Lisboa: Publicações Europa-América.
- WIRTH, Oswald (1966). Le langage des symboles. In *Le tarot des imagiers du Moyen Age* (pp. 109-112). Paris
- YVANCOS, José Maria Pozuelo (1994a). La teoria literária en el siglo XX. In D. Villanueva, *Curso de teoria de la literatura* (pp. 69-98). Madrid: Santillana.
- \_\_\_\_\_, (1994b). Teoría de la narración. In D. Villanueva, *Curso de teoria de la literatura* (pp. 219-240). Madrid: Santillana.
- ZOLA, Émile (1881). *Le Naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*. Paris: G. Charpentier.
- ZOLNAI, Béla (1935). Irodalom és Biedermeier. *Acta Litterarum ac Scientiarum reg. Universitatis Hung. Franciscus-Josephine, sectio Philologica*, 7.
- ZORAN, Gabriel (1984). Towards a theory of space I narrative. *Poetics Today*, 5, 309-335.